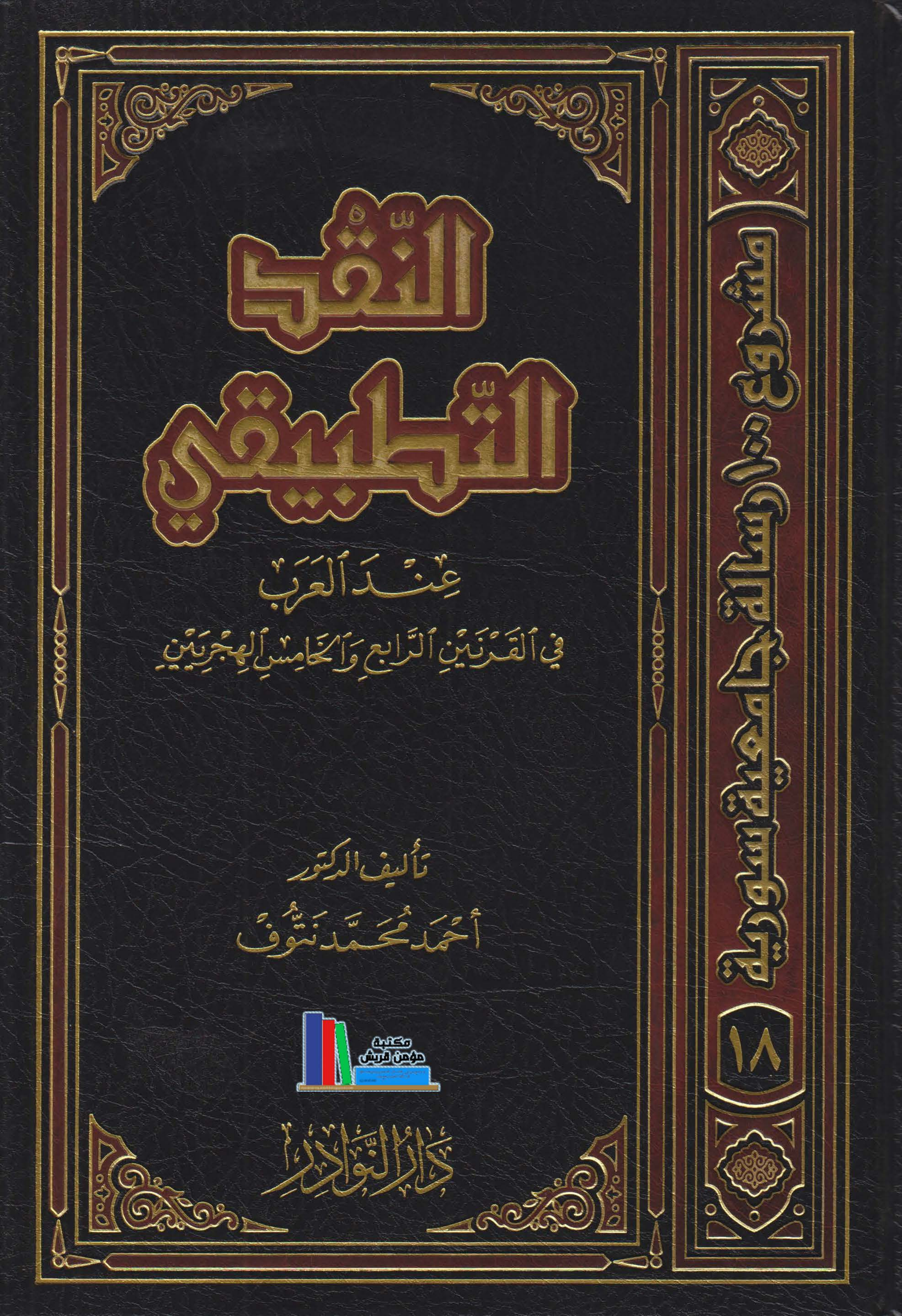
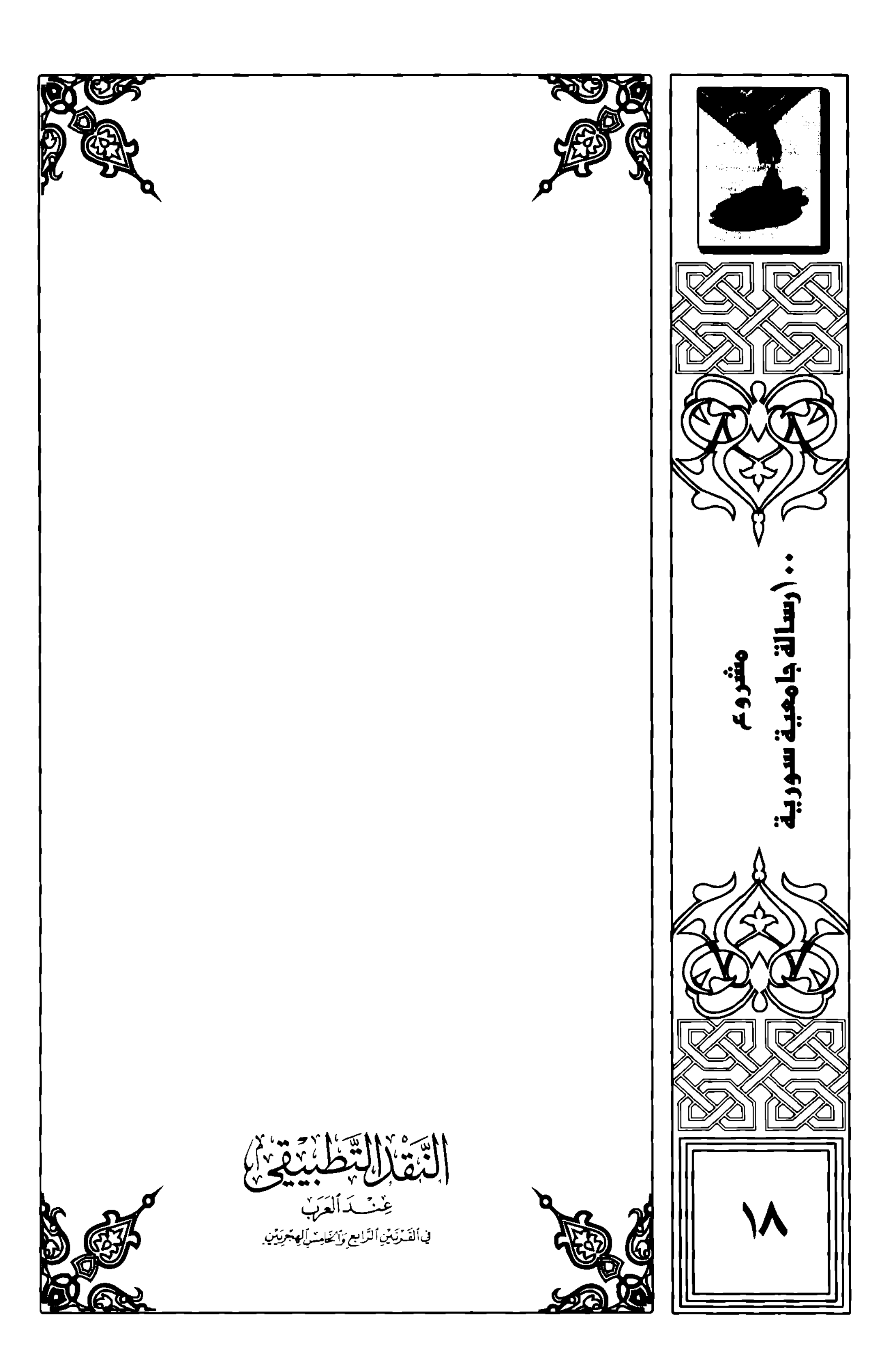


النقد التطبيقي
عند العرب
في القرنين الرابع والخامس الهجريين
تأليف الدكتور
أحمد محمد نتوف
دار النوادر
مشروع رسائل جامعية سورية
١٨
مكتبة
مؤمن قريش


النقد التطبيقي
عند العرب
في القرنين الرابع والخامس الهجريين
مشروع
١٠٠ رسالة جامعية سورية
١٨



الطَّبْعَةُ الأُولَى
١٤٣١هـ - ٢٠١٠م

ردمك: ١ - ٣١ - ٤١٨ - ٩٩٣٣ - ٩٧٨ : ISBN

9789933418311

دار النوادر
لصاحبها ومديرها العام
نور الدين طالب

سوريا - دمشق - ص . ب : ٣٤٣٠٦
لبنان - بيروت - ص . ب : ١٤/٥١٨٠
هاتف : ٠٠٩٦٣ ١١ ٢٢٢٧٠٠١ - فاكس: ٠٠٩٦٣ ١١ ٢٢٢٧٠١١
www.daralnawader.com

مشروع ١٠٠ رسالة جامعية سورية

١٨




النقد التطبيقي

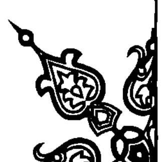
عند العرب

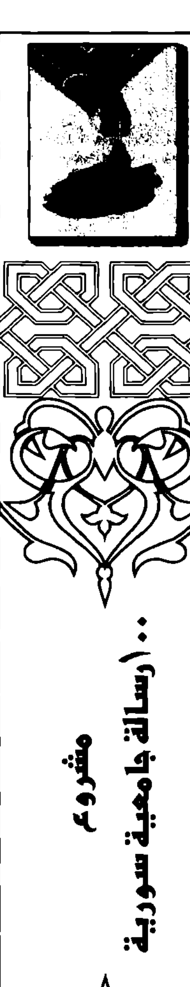
في القرنين الرابع والخامس الهجريين

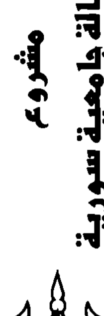
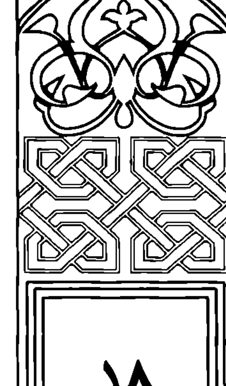
تأليف الدكتور

أحمد محمد نتوف

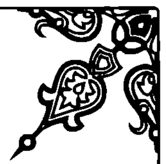




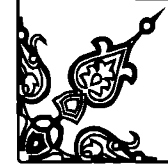
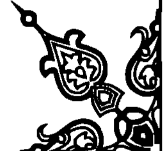



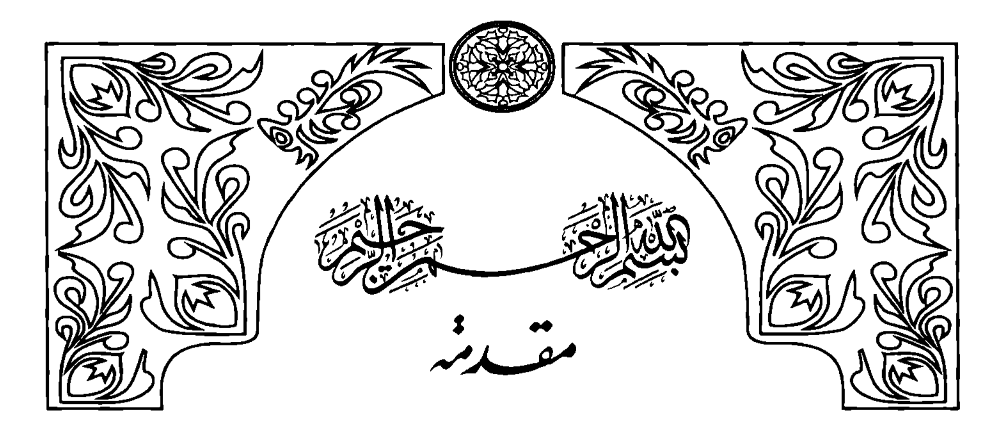







أصل هذا الكتاب رسالة علمية تقدم بها المؤلف للحصول على درجة دكتوراه في كلية الآداب/ قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة دمشق/ بإشراف أ. د. عمر موسى باشا، وتمت مناقشتها من قبل أ. د. علي أبو زيد، أ. د. عصام قصبجي، د. حسين الزعبي، د. أحمد دهمان، وحاز بها المؤلف درجة الدكتوراه برتبة امتياز وذلك في ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م



تتناول هذه الدراسة جانباً من جوانب النقد العربي فترْصد زاويةً محدَّدةً من ميدان الحركة النقدية في القرنين الرابع والخامس الهجريين، وهي النقد التطبيقي، والهدف العامُّ من ذلك هو أن تؤصِّلَ هذا النوع من النّقد، وتكشف عن أنشطة النُّقّاد المختلفة في إطارٍ من الوصف والتحليل والتركيب والمقارنة، بما يخدم نقدنا العربي القديم.

ولا رَيْبَ في أنَّ اقتصار البحث على مُدَّةٍ معيّنة من تراثنا النّقدي العربي الواسع يجَنِّبُهُ الوُقوع في مَغَبَّةِ التعميم والتعسُّف في إطلاق الأحكام، على أنَّ هذا لا يعني أنَّ البحث قد أحاط بالنقد التطبيقي عند العرب في بيئاتهم المختلفة خلال هذين القرنين، وبحسب هذه الدراسة أنها ألقت ضوءاً عليه من خلال أمثلة ونماذج تحكم غيرها.

وقد وَقَعَ الاختيار على هذا الموضوع لأسبابٍ كثيرةٍ أهمُّها: أنَّ الإدراك الواعي لِما كان الناقد التطبيقي يصنعه هو أول ما يقتضيه الاهتمام الجدّي بدراسة النقد العربي؛ وأنَّ تَلاقُحَ الثَّقافات الوافدة والثقافة العربية الإسلامية بدأ يعطي ثماراً ناضجةً في بداية القرن الرابع، فظهرت كتبٌ تأثّر أصحابُها بالثقافة الوافدة كَنَقد الشعر لقُدامةَ بن جعفر، وأنَّ هذين القرنين شهِدَا ظهورَ أبرز النقاد التطبيقيين، وفيهما صُنِّفَتْ أهمّ الدراسات التطبيقية في التراث النقدي، ككتاب الموازنة للآمدي والوساطة للقاضي الجرجاني، والمنصف لابن وكيع، وقراضة الذهب

لابن رشيق، والمختار من شعر بشار للتجيبي ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني؛ وأنَّ الاطّلاع على هذا النقد التطبيقي يحقّق فائدة خاصّة لصاحب البحث، لأنَّه يشكّل له ذخيرة هامّة تعينُه على أبحاثه المستقبلية المتعلقة بالنقد القديم الذي اختارَهُ اختصاصاً لنشاطه العلمي والفكري، ويحقق فائدةً عامّة، إذْ يمهّد الطريق أمامَ الباحثين لدراسة النقد التطبيقي ضمن بيئةٍ ومُدَّةٍ محدَّدتين، ويضع معالم في طريق مجهولة يسهل بها العبور لمن يأتي من بَعْد.

وتأتي أهمية هذا الموضوع من أهدافه التي يتوخّاها، ومن أهمِّها: بيان مدى التطابق بين النقدين النظري والتطبيقي عند العرب، على الرَّغم من أنَّ التفريق بين النظرية النقدية وتطبيقها مصطنع، ولكنَّهُ ذو فائدةٍ كبيرةٍ، لأنّه يوضح المبادئ التي يبني عليها النُّقّادُ أحكامَهم، ويوضّح طريقتهم ومنهجهم في أثناء العمليّة النقدية. ومن أهدافه تحديد الأساس المعرفي وحقول العلم التي منحت الناقد مَلَكتَهُ النقدية وكَوَّنَتْ ذوقَه الأدبي.

ومنها تَعرُّف شخصية الناقد التطبيقي من خلال نقده وإيضاح ضروب المهارة التي يتطلّبُها متميزاً في ذلك من الناقد النظري.

وكذلك الوقوف على أدوات الناقد التطبيقي المختلفة، وأيضاً معرفة الأصول العامّة للنقد التطبيقي المتفقة مع الأصول العامّة لبعض علوم العرب؛ بُغْية وصف المكانة التي يتسنَّمها هذا النقد في البنيان المعرفي العربي؛ ومنها تمييز مناهج النقاد التطبيقيين؛ ذلك أنَّ الباحثين في شَتَّى فروع المعرفة يسعون إلى بيان مناهجها المختلفة لتسهيل وصول القُرَّاءِ والباحثين إلى أصولها التي تقوم عليها. ومنها معرفة مَدَى استيعاب النُّقّاد للنّصوص الإبداعيّة في عصرهم أو قبله، وبيان أثر نقدهم في الحركة الإبداعيّة المعاصرة والتالية.

و قد قسم البحث إلى ثلاثة أبوابٍ وخاتمة:

أمّا الباب الأول فينقسم إلى ثلاثة فصولٍ، تناول أوَّلُها النقدَ التطبيقيَّ مصطلحاً وبذوراً ومصادر، وثانيها شخصيّة الناقد التطبيقي وأدواته، وثالثها النَّصّ بوصفه ميداناً للدَّرْس النقدي.

وأمّا الباب الثاني فينقسم إلى خمسة فصول مخصَّصةٍ لمناهج النقد التطبيقي لدى نقّاد القرنين الرابع والخامس، فالأوّل للمنهج الوصفي، والثاني لمنهج المقارنة، والثالث للمنهج التاريخي، والرابع للمنهج الاستقرائي، والخامس للمنهج التحليلي.

وأمّا الباب الثالث فينقسم إلى ثلاثة فصولٍ تهدف إلى دراسة توجُّهات أولئك النقاد التطبيقيين؛ يدرس الأولُ النقد اللغوي عندهم، والثاني النقد الجمالي، والثالث النقدَ الأخلاقي والاجتماعي.

وتتحدَّث الخاتمة عن سمات النقد التطبيقي العامّة، وأهمّ نتائج البحث.

اعتمدت الرسالة مجموعة من المناهج منها الاستقرائي في جمع المادة النقدية، وكان الاستقراء موسعاً وليس تاماً، وكذلك المنهج التحليلي إذ وضع الباحث معايير التحليل المادة النقدية اتكأ فيها على قضايا النقد القديم إضافة إلى ما توصلت إليه الدراسات التي تبحث في المناهج وتؤصل للعلوم المختلفة، واعتمد أيضاً المنهج الاستنباطي في عرض نتائج كل فصل من فصول الرسالة.

وتقتضي الموضوعية والأمانةُ العِلميَّةُ الإشارة إلى الدراسات النقدية التي خصَّصها أصحابُها للنقد التطبيقي عند العرب، فقد وقفتُ على اثنتين قبل البدء بهذا الموضوع، هما: «المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث» للدكتور محمد عبد الرحمن شعيب، و«النقد التطبيقي والموازنات» لمحمد الصادق عفيفي،

فوجدت أن الدراسة الأولى جعلت المتنبي محوراً للبحث وهدفاً له، فتتبَّعتْ آراء النقاد في شعره. وهذا لا يقدم صورةً كافية للنقد التطبيقي، ووجدت الثانية تبحث في العاطفة والخيال والمعاني والموسيقى لتجعل ذلك تمهيداً لإجراء موازناتٍ بين قصائد للبحتري ولأحمد شوقي وللشاعر الفرنسي «لامارتين»، ولكنَّها لم تتناول النقد التطبيقي بالتحليل والوصف، حتّى إنّها خَلَتْ من تعريف النقد التطبيقي نفسه.

ووقفت في أثناء إنجاز الموضوع على دراسة بعنوان «النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث» للدكتور طه مصطفى أبو كريشة، وقد طبعت في لبنان سنة ١٩٩٧م، وتقع في بابين رئيسين، أوّلهما مخصّص للتطبيق عند القدماء في سِتٍّ وسبعين صفحةً متوسّطة الحجم، عالج نقد البيت والقصيدة ونظرية عمود الشعر. وثانيهما للتطبيق عند المحدَثين؛ وهي دراسةٌ تمتاز بسلاسة أسلوبها وحِرْص صاحبها على الدفاع عن النقد القديم وتمكّنه من مادَّته وحُسن التَّنسيق والترتيب، غير أنَّها خَلَتْ من أمورٍ مُهِمَّةٍ كتعريف النقد التطبيقي والحديث عن شخصية الناقد التطبيقي وأدواته ومنهجه وتوجُّهِه وخصائص نقده.

كما وقفت على عنواناتِ عددٍ من الرسائل الجامعية في المغرب العربي اهتمّت بالنقد التطبيقي في عصور مختلفة، من خلال دليل الأطروحات والرسائل الجامعيّة المطبوع في جامعة محمد الخامس وهي: «النقد الأدبي التطبيقي في العهد السعدي من خلال كتب الشروح: معالجة في التراكيب» لخالد دادس، ونوقشت عام ١٩٩١م، و«النقد التطبيقي للشعر بالمغرب خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر» لعزيز إبراهيمي. سجلت في كلية الآداب بجامعة الرباط عام ١٩٨٩م، و«النقد التطبيقي للشعر في المغرب من خلال

شروح القرنين ١٣ و١٤هـ» لشريفة حافظي علوي، سجلت في الجامعة نفسها عام ١٩٩٢م.

ووجدت الأستاذ أحمد الشايب يذكر في تقديمه لكتابه «أصول النقد الأدبي» أنه عازمٌ على تأليف كتاب للقُرَّاء في النقد التطبيقي، ولم أقف على كتاب له يتعلَّق بهذا الشَّأن.

ولا شكَّ في أنَّ قِلَّةَ الدراسات السابقة التي وقفت عليها ممَّا جعل الطريق إلى إنجاز الموضوع عَسِرَة. يضاف إلى ذلك عجزي عن الوصول إلى بعض الدراسات التي تتصل بالموضوع بعد طُولِ تَطَلُّبٍ وانتظار، وكثرة الشواهد والأمثلة كثرةً يصعُب حصرها، وأنَّ البحث عن نقاط الالتقاء والتمايز بين مجموعة كبيرة من النقاد الذين يتميز كلُّ واحد منهم بشخصيّة منفردة أمرٌ يستَدْعي الخوضَ فيما أنتجَهُ كُلُّ واحدٍ منهم وفيما كُتِبَ عنه، وأنَّ بعضَ جوانب البحث من الغِنى بمكان جعلها موضوعاتٍ قائمةً بذاتها لدراسات واسعة ومتعددة كالنقد الجمالي، والنقد الأخلاقي، والنقد اللغوي، والعاطفة، والصورة الشعرية وغير ذلك، في حين أنَّ المجال لها في هذا البحث محدَّدٌ جدّاً، وبالمقابل هنالك جوانبُ أساسُها النظري من الضّيقِ بمكان جعلها صغيرة الحجم ولو شئتُ تضخيمَها لكانَ على حساب التَزَيُّد بالشواهد والأمثلة.

وبعد، فهذا عملي، أخلصت فيه نيَّتي، وبذلت فيه جهدي، مُجَدِّداً العهدَ بهذا الموضوع، فإنْ أَصَبْتُ فمن فضل الله توفيقه، وإنْ أخطأت فمن عجزي وقصوري، والنَّقْصُ مُسْتَوْلٍ على جملة البشر... والله الموفق وهو الهادي إلى الصواب...

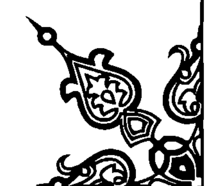


الباب الأول

النقد التطبيقي والناقد والنص

- الفصل الأول: النقد التطبيقي: المصطلح والبذور والمصادر.
- الفصل الثاني: شخصية الناقد التطبيقي وأدواته.
- الفصل الثالث: النص ميداناً للدرس النقدي.







الباب الأول

النقد التطبيقي والناقد والنص

الفصل الأول

النقد التطبيقي: المصطلح والبذور والمصادر

جاء في المعاجم أن (النقد) و(التنقاد) تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، يقال: نقد الطائر الفخ، ينقده بمنقاره: ينقره، ونقد: عاب واغتاب، ونقد الجوزة: ضربها[١]؛ أما في الاصطلاح فللنقد تعريفات عدة منها أنه: تخليص جيد الكلام من رديئه[٢]، ومنها أنه: تقدير النص الأدبي تقديراً صحيحاً وبيان قيمته ودرجته الأدبية[٣] ومنها أنه: التقدير الصحيح لأيّ أثر فني، وبيان قيمته في ذاته، ودرجته بالنسبة إلى سواه[٤] وقد يعرف بأنه إيضاح الجيد والرديء من النصوص الأدبية[٥].

هذه التعريفات للنقد الأدبي ـ وغيرها كثير ـ يختلف أحدها عن الآخر اختلافاً واضحاً، فالتخليص غير التقدير الصحيح وغير الإيضاح، ولعل بعضها يحتاج إلى إعادة نظر؛ ذلك أن تعريف النقد بأنه التقدير الصحيح للنص الأدبي

---

(١) اللسان والتاج: (نقد).

(٢) انظر معجم النقد العربي القديم: ٢/ ٤٠٩ نقلاً عن كتاب نقد الشعر: ١٣ ـ ١٤.

(٣) انظر أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب: ١١٦.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) انظر أصول النقد الأدبي لطه مصطفى أبو كريشة: ٦٢.

أو لأي أثر فني إنما يقتصر على النقد الذي يوفَّقُ صاحبه إلى الصواب في أحكامه النقدية، فهل هذا يعني أن النقد الذي لا يوفّق صاحبه إلى الصواب لا يسمى نقداً، ولا يدخل في دائرة التعريف؟

وهذا ما يدفعنا إلى موافقة الناقد الدكتور محمد مندور في التعريف الذي اختاره للنقد وهو أنه: «فنّ دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة»[١]، وهذا التعريف شامل لكل ما يقوم به الناقد حين يتناول نصاً بالدراسة مما يؤهله للتمييز بين الأساليب المختلفة، وهو معنيّ بالدراسة والحكم على النصوص سواء كان الحكم صحيحاً موضوعياً أم جائراً غلطاً.

التطبيق والتطبيقي:

الطاء والباء والقاف أصل صحيح واحد، وهو يدلّ على وضع شيء مبسوط على مثله حتى يغطيه[٢]، ويُقال: طبق عنقه بالسيف أبانها، وطبّق فلان: إذا أصاب فصّ الحديث، والمطبق من الرجال: الذي يصيب الأمور برأيه، وأصله من ذلك، وتطبيق الفرس: تقريبه في العدو، والتطبيق: أن يثب البعير فتقع قوائمه بالأرض معاً[٣].

وفي الكليات للكفوي[٤]: التطبيق: تطبيق كل الشيء على الشيء: جعله مطابقاً له بحيث يصدق هو عليه، وطبق الشيء تطبيقاً: عمّ.

أما في الاصطلاح فإن (التطبيق) منسوباً ومضافاً إلى (النقد) تحت مسمّى

---

(١) انظر النقد المنهجي عند العرب: ١٤.

(٢) معجم مقاييس للغة: (طبق).

(٣) انظر اللسان: (طبق).

(٤) الكليات: ٣١٣.

(النقد التطبيقي) فلم أقفْ له على تعريف في كتبِ المتقدمين، أما المعاصرون، فقد أورد أصحابُ معجمِ المصطلحاتِ العربيةِ في اللغة والأدب أن النقدَ التطبيقيَّ: «نظرية في الأدب الحديث اقترنت بالناقد الإنجليزي (ل. أ. ريتشاردز)، أساسها أن الأثر الأدبي قائم بذاته، وفيه ما يشبه الحياة العضوية، ويتحتم تحليله تحليلاً تطبيقياً في حدود كلماته وكينونته المستقلة عن ملابسات تأليفه أو عن أفكار لا تتصل اتصالاً مباشراً بما يحتويه من صفات وبنية»[(١)].

وهذا التعريف ـ إلى جانب طوله ـ متأثر ـ كما هو واضح ـ بالنـزعة البنيوية في دعوتها إلى الاتجاه إلى داخل النص الأدبي بعيداً عن صاحبه وظروفه؛ ولاشك أنه يعارض المدلول اللغوي للفظة (التطبيق) التي تستدعي وجود أساس نظري أو قواعد يصار إلى تطبيقها، إلى جانب أن هذا الأصل اللغوي لا يعارض الاستفادة من سيرة صاحب النص وظروف إنشائه للنص وما يتصل بذلك مما يخدم نقد النص.

لذلك يمكن لنا أن نعرفه بأن نقول:

النقد التطبيقي: هو دراسة النصوص الأدبية في ضوء مقاييس نقدية؛ وهذا التعريف يشمل الحكم على النصوص بكل صوره وأشكاله، والحكم يأتي عادةً بعد الاطلاع على النص موضوع النقد وتحليله تحليلاً سريعاً أو بأناة، ومعرفة مواطن الضعف والقوة فيه، وربما كان الحكم واضحاً يصرح به صاحبه، وقد يكون مستنتجاً من خلال وصفه النص أو مقارنته بنص آخر، أو غير ذلك من مظاهر النقد التطبيقي مما سيتضح لنا في أثناء الدراسة. وعلى هذا يُعَدُّ أي كلام أو حكم على بيت شعري أو أكثر، استحساناً، أو استقباحاً، من النقد التطبيقي ما دام الكلام على نص أدبي مستنداً إلى قاعدة أو مقياس ما، وليس حديثاً نظرياً

---

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٢٢٩.

عن قضايا وتعريفات وفضائل وتراجم كالحديث عن الشكل والمضمون، أو اللفظ والمعنى، أو الذوق الأدبي أو الطبع والصنعة أو فضيلة الشعر على النثر، وغير ذلك مما هو مشهور في كتب النقد العربي القديم.

بذور النقد التطبيقي:

إن حدود هذه الدراسة النقدية تجعل البحث عن روافد النقد التطبيقي والتيارات السابقة المؤثرة فيه بحثاً تغلب عليه سمة العموم المفتقدة إلى كثير من الدقة العلمية، وإنما تأتي الدقة بعد استقراء كامل لكل ما كان من نقد أدبي عند العرب قبل القرنين الرابع والخامس الهجريين.

يضاف إلى ذلك أن الآراء النقدية الشفوية التي وصلت إلينا عن طريق الرواية خلال القرون الأولى تحتاج إلى دراسة توثيقية، فنحن لا نستطيع أن نجزم بأن تلك الأقوال والآراء النقدية الشفوية قد قالها أصحابها حقّاً، كما أننا لا نستطيع أن ننكر ذلك، وبحسبنا هنا أن نميز مجموعة من التوجهات النقدية التي غلبت على النقد في تلك الفترة ونؤرّخ لها ولأعلامها في شيء من الإيجاز.

إن ما يميّز النقد الشفوي الذي كان يجري على ألسنة الشعراء واللغويين والمهتمين بالأدب عموماً هو أنه: مجموعة أحكام مرتجلة في محاورات ثنائية أومن خلال جلسات علمية لغوية. وقد كانت هذه الأحكام في البداية ذاتية يغلب عليها الجزم دون التعليل، وكانت فردية بمعنى أن الناقد إذا سمع بيتاً فرداً لشاعر ما أعجب به حتى يجعله أشعر الشعراء بهذا البيت، وقد أوقع هذا الأمر النقاد في شيء من التناقض، حتى يمكن أن يقال إن أشعر الشعراء عند نقاد القرون الأولى هم كل الشعراء.

من أمثلة ذلك أن أبا حاتم السجستاني سمع الأصمعي مرة يفضل النابغة

فقال: ما أرى لأحد في الدنيا مثل قول امرئ القيس[١]:

وقـاهُمْ جـدُّهم ببـني أبيـهم وبالأشـقَينَ مـا كـانَ العِقـابُ

قال أبو حاتم: فلما رآني أكتب كلامه فكر، ثم قال: بل أولهم كلهم في الجودة امرؤ القيس، له الحُظوة والسبق، وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه[٢].

وورد عن الحطيئة أنه فضّل في يوم زهيراً على سائر الشعراء، وفضل في يوم آخر أبا دؤاد الإيادي عليهم[٣].

أما صيغة الحكم، فقد كان النقاد يستخدمون (أفعل) التفضيل للتعبير عن إعجابهم ببيت ما، وقد ورد عن الأصمعي يروي عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال: «أغزل بيت قالته العرب قول عمر بن أبي ربيعة:

فَتَـضَاحَكْنَ وَقَـدْ قُـلْنَ لهـا: حَـسَنٌ فـي كـلِّ عَـيْنٍ مَـنْ تَـوَدْ»[٤]

وكان الأصمعي يقول: أغزل بيت قالته العرب قول امرئ القيس[٥]:

وَمَـا ذَرَفَـتْ عَيـناكِ إلا لتَـضْرِبي بـسَهْمَيْكِ فـي أَعْـشَارِ قَلْـبٍ مقتَّـلِ

---

(١) ديوان امرئ القيس: ١٣٨.

(٢) انظر فحولة الشعراء: ٩.

(٣) المصدر نفسه ١/ ٢٣٨، وانظر مثالاً لذلك ما ورد عن كثيِّر في تفضيله مرة للحطيئة ومرة أخرى لامرئ القيس ثم النابغة ثم الأعشى وثالثة لجميل، نصوص المصطلح النقدي ٤١١، ٤١٢.

(٤) حلية المحاضرة، الخبر: ٥١٩.

(٥) نفسه.

ويروى أن مروان بن أبي حفصة أُنشد لجماعة من الشعراء، وهو يقول في واحد بعد واحد هذا أشعر الناس! فلما كثر ذلك قال: الناس أشعر الناس(١).

وفي جمهرة أشعار العرب عن لبيد أن أحدهم لحقه وسأله من أشعر الناس، فقال: الملك الضليّل ذو القروح ابن حجر الذي يقول:

وبُـدِّلْتُ قرحـاً دامياً بَعْـدَ صِـحَة ... فيا لـكِ مِـن نعمـى تحـوَّلْنَ أبْؤُساً

فقال السائل: ثم من؟ قال: ثم ابن العشرين ـ يعني طرفة بن العبد البكري ـ قال: ثم من؟ قال: صاحب المحجن يعني نفسه(٢).

إن الأحكام السابقة ـ وأمثالها كثير في كتب الأدب ـ وردت من غير تعليل، وهذا يجعلها تندرج تحت ما يسمى بالنقد الانطباعي، وهو أحد مظاهر النقد التطبيقي موضوع الدراسة.

وقد كانت بعض أحكامِهم ترد مع قليل من التعليل، وكانت عند بعض النقاد نظرة شمولية، لا ينظر فيها واحدهم إلى بيت مفرد وإنما يطلق حكمه على الشاعر من خلال شعره كله. ومثال ذلك أن ذا الرمة كان ينشد في سوق الإبل شعره الذي يقول فيه:

عـــــــذبتهن صـــــــيدحُ

فجاء الفرزدق فوقف عليه فقال له ذو الرمة: كيف ترى ما تسمع؟ قال: ما أحسن ما تقول! قال: فما بالي لا أذكر مع الفحول؟ قال: قصّر بك عن غاياتهم

(١) العمدة: ١٩٧.

(٢) جمهرة أشعار العرب: ٥٦.

بكاؤك في الدمن وصفتك للأبعار والظعن[١].

فالفرزدق يرى أن الفحل من الشعراء هو الذي ينظم في كل أغراض الشعر ولا يقتصر على غرض أو غرضين.

واستمر النقد يزداد اقتراناً بالتعليل في القرنين الأولين للإسلام. حتى شاعت علوم اللغة على يد علماء كبار نهضوا يجمعون لغة العرب، من أمثال أبي عمرو بن العلاء (١٥٤هـ) وأبي عبيدة معمر بن المثنى (٢١٦هـ) والأصمعي (٢١٥هـ). وقد تميّز هؤلاء بذوقهم الأدبي إلى جانب معرفتهم واطلاعهم الواسع على لغة العرب، وهذا ما جعل لهم تأثيراً حاسماً في توجيه النقد خلال المدة التي عاشوا فيها، فشجّع ذلك على ظهور النقد اللغوي.

ويقصد **بالنقد اللغوي** دراسة لغة النص الأدبي وتقويم ألفاظه وتبيين معانيها الحقيقية[٢]. فالنقاد اللغويون ـ وما أكثرهم ـ في نهاية القرن الثاني وبداية الثالث رأوا أن لغة الشاعر ينبغي أن تكون فصيحة. هذا ما ذهب إليه اللغويون الكبار وتبعهم عليه تلامذتهم.

ويُسَجَّل هنا أن النقد في القرن الثالث للهجرة تحول من نطاق الرواية والأقوال العابرة التي كانت ترد على ألسنة الشعراء وغيرهم إلى نصوص مكتوبة ووثائق معروفة، إذ بدأت المنهجية تجري في أوصاله وتتغلب على الاضطراب الذي كان فيه من قبل، فقد ظهرت أعمال متقنة تخضع لتصميم محكم وتصاغ بدقة، وصارت أحكام النقاد أكثر موضوعية.

---

(١) انظر الشعر والشعراء: ١/ ٥٢٤.

(٢) انظر نقد الشعر عند العرب للدكتور أمجد طرابلسي: ١٩.

ويمكن أن يقال إن نقد القرن الثالث للهجرة هو الذي مهّد لظهور النقد المنهجي الذي وجد في القرن الرابع وما تلاه من قرون، هذا إلى جانب التدوين والتوثيق الأدبي الذي شغل علماء اللغة ورواة الأشعار.

فقد ظهرت دواوين الشعراء مفردة أو مجموعة ضمن أشعار القبيلة التي ينتمي إليها الشاعر، وظهرت المختارات الشعرية ـ وهي مظهر من مظاهر النقد الأدبي عند العرب ـ كالمفضليات للمفضل الضبي (١٦٨هـ) والأصمعيات للأصمعي (٢١٥هـ) وحماسة أبي تمام (٢٣٤هـ) وحماسة البحتري (٢٨٤هـ) وجمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي (القرن الثالث) ويضاف إلى ذلك المؤلفات في أخبار الشعراء وتصنيفهم إلى طبقات ككتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام (٢٣٢هـ) وكتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (٢٧٦هـ) وكتاب طبقات الشعراء المحدثين لابن المعتز (٢٩٩هـ)، وملئت كتب الأدب في ذلك القرن بأخبار الشعراء وأشعارهم، على نحو ما نرى عند الجاحظ (٢٥٥هـ) في كتبه كلها ولاسيما كتابه الحيوان وكتاب البيان والتبيين، وعند ابن قتيبة في كتابيه عيون الأخبار وأدب الكاتب، وعند المبرد (٢٨٥هـ) في كتابه الكامل.

وكان للحركة الشعرية وتيار الشعر المحدث أثر كبير في الحركة النقدية التي ظهرت في القرن الثالث، فقد شغلت النقاد قضية القديم والحديث، وانقسموا إلى متعصب للقديم كابن الأعرابي (٢١٥هـ) ومنصف للمحدث لكنه لم يستطع أن يخلع ربقة القديم عنه، على نحو ما نرى عند ابن قتيبة.

ويمكننا أن نقول إن النقد في نهاية القرن الثاني إلى قريب من منتصف القرن الثالث كان اتباعياً، بمعنى أن النقاد رأوا في الشعر القديم نموذجاً يحتذى

ومثالاً لا يمكن أن يخرج عليه أحد، ويمكن أن يمثّل لهؤلاء بالأصمعي وابن سلام الجمحي وابن الأعرابي.

ودلائل الاتباعية واضحة في آثار هؤلاء، ففي كتاب فحولة الشعراء نجد أن الأصمعي يقول عندما سأله تلميذه أبو حاتم السجستاني عن جرير والفرزدق والأخطل: «لو كانوا في الجاهلية كان لهم شأن، ولا أقول فيهم شيئاً لأنهم إسلاميون»(١).

وهو يشترط كما اشترط ابن سلام من بعده، أن يكون شعر الشاعر ـ كي يحظى برضا الناقد ـ سليم اللغة، يحاكي فيها القدماء، فهو لا يعتد بشعراء خالطوا غير العرب إذ يتوقع أن يدخل اللحن إلى أشعارهم كما صنع في عديّ بن زيد العِبادي.

وابن سلام يرى كذلك أن لغة الشاعر ينبغي أن تكون سليمة، ويروي في مقدمة كتابه (طبقات فحول الشعراء) ما كان بين ابن أبي إسحاق والفرزدق في قوله(٢):

وعضُّ زمانٍ يا بن مروان لم يَدَعْ　　　من المال إلا مُسْحَتاً أو مجرّفُ(٣)

وقد كان لآراء هؤلاء النقاد أثر كبير في الحركة النقدية في تلك الفترة، فقد ولّد ولعهم بالقديم وجعلهم إياه مثلاً يجب أن يحاكى في لغته وأسلوبه، وألا يُخْرَجَ عنه، ولّد كل ذلك أن كان بعض النقاد متعصبين للقديم تعصباً جعلهم

---

(١) انظر فحولة الشعراء: ١٢.

(٢) انظر شرح ديوان الفرزدق: ٥٥٦ والمسحت: هو الذي لا يدع شيئاً إلا أخذه، والمجرف: الذي أخذ ما دون الجميع. ويروى «مجلّف» وهو الذي صيرته جلفاً.

(٣) انظر القصة كاملة في طبقات فحول الشعراء: ١/ ٢١.

يصمون آذانهم عن كل شعر حديث، ويأمرون تلامذتهم بألا يدونوا بيتاً محدث.

ويمثل هؤلاء ابن الأعرابي، فقد أنشده أحدهم أرجوزة في السحاب على أنها لبعض العرب:

سَــــارِيَةٌ لــم تكتحــلْ بغُمْــضِ كَــــدْراءُ ذاتُ هَطَــلانٍ مَحْــضِ
مُــــوقَرةٌ مــــن خُلَّـــةٍ وحَمْــضِ تَمْــضي وتُبقــي نِعَمــاً لا تمــضي
قَــضَتْ بهــا الــسماءُ حــقَّ الأَرْضِ

فقال ابن الأعرابي: اكتبوها، فلما كتبوها قيل له: إنها لحبيب بن أوس، فقال: خرِّقْ خرِّقْ[١].

وواضح من المثال مدى التعصب الذي دفع ابن الأعرابي إلى أن يأمر تلامذته بتمزيق ما كتبوه عندما علم أن الأرجوزة من صنع معاصره أبي تمام، على أن هذا التعصب يمكن تفسيره وإيجاد الأعذار له.

وقد نقل عنه صاحب الموشح بسنده أنه يقول: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين - مثل أبي نواس وغيره - مثل الريحان يشم يوماً ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازددت طيباً»[٢].

وقريب من هذه الرواية ما نقله بسنده عن أبي عبدالله التميمي قال: «كنا عند ابن الأعرابي فأنشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه، فسكت؛ فقال الرجل: أَمَا هذا من أحسن الشعر؟ فقال: بلى، ولكن القديم أحبّ إليّ»[٣].

---

(١) انظر كتاب الصناعتين: ٥١.

(٢) الموشح: ٣٨٤.

(٣) المصدر السابق.

وعلى صعيد آخر كان تيار المحدثين ينمو يوماً بعد يوم، ويكثر دعاته من الشعراء والمتأدبين، حتى جاء ابن قتيبة فأبرز القضية، وتحدّث في مقدمة كتابه الشعر والشعراء عن القديم والحديث، وأوضح رأيه في جرأة لا تناسب طبيعة العصر، وأعلن أنه لن ينظر في أثناء كتابه إلى المتقدمين من الشعراء بعين الجلالة والتقديس، ولن يحتقر المتأخرين منهم، بل سيعدل وينقل أحسن الشعر عند الفريقين، فقال: «ولم أسلك، فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلَّد أو استحسن باستحسان غيره. ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر بعين الاستحقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلاً حظَّه ووفَرْت عليه حقّه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيدُ الشعرَ السخيفَ لتقدّم قائلِه، ويضعُه في متخيَّره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيبَ له عنده إلا أنه قِيلَ في زمانِه، أو أنه رأى قائلَه»[1].

ويمضي في الحديث عن رأيه ويدافع عنه بكل حجة، ولكنه في أثناء كتابه يناقض ما دعا إليه، فيجعل كأسلافه وأساتذته من الشعر القديم النموذج الذي يجب ألا يحيدَ عنه أحد، ويكتفي في مناصرته للحديث بأن يترجم لعدد من الشعراء المحدثين، ولكنه لا يلْبَثُ في ترجمته لهؤلاء أن يستخرج المعيب من أشعارهم، ولعله وقع أسيراً للتيّار النقدي الذي سيطر على شيوخه.

إن ما يتميز به ابن قتيبة في هذه القضية أنه لم يكن ينحاز إلا إلى الجيّد من الشعر القديم، أي إنه لم يكن يحمل عداوة مسبقة لكل شاعر محدث كما هو الأمر لدى بعض النقاد الذين سبقوه[2]. وغاية الأمر أن ابن قتيبة صار بمنزلة

---

(١) الشعر والشعراء: ١/ ٦٢ ـ ٦٣.

(٢) انظر نقد الشعر عند العرب للدكتور أمجد الطرابلسي: ٧٥.

مشرع حقيقي لأصول النظم[١].

وقد اعتنى النقاد في النصف الثاني من القرن الثالث بما يسمى (البديع)، وقد تجلى ذلك في كتاب «قواعد الشعر» لثعلب (٢٩١هـ) وكتاب البديع لابن المعتز (٢٩٩هـ)، فقد ورد في الكتابين مجموعة كبيرة من المصطلحات التي تتعلق بالمحسنات اللفظية، وصار علم البديع أحدوثة ذلك العصر.

والخلاصة: أنه ظهرت مجموعة من التوجهات النقدية في القرون الأولى، وكان النقد اللغوي هو الغالب عليها إلى أن ظهرت بعض القضايا التي شغلت النقاد، وكان من أهم أسباب بروزها إلى السطح ظهور الشعر المحدث أو الشعر المصنوع، وربما كان لتيار الشعوبية أثر في ذلك؛ وهذه القضايا هي قضية القديم والحديث، وقضية اللفظ والمعنى، وقضية الطبع والصنعة. وقد تآزرت جميعها لتفتح باباً جديداً من النقد، وتصنع المنهجية فيه، حتى غدا ناضجاً في القرن الرابع على أيدي كثير من النقاد الكبار أمثال الآمدي والقاضي الجرجاني والحاتمي والباقلاني وغيرهم.

وكان لهذه القضايا أكبر الأثر في إثراء ملكة النقد لدى الناقد التطبيقي، إذ منحته نظرةً شموليةً للنصوص تتّسم بالموضوعية في كثير من جوانبها. فلم يعد يهتم باللغة وحدها، ولا بالبديع وحده، وإنما صار يقارن ويوازي ويتذوق معتمداً على علوم أدبية مختلفة مضيفاً إليها إحساسه الأدبي في مهارة وبراعة.

---

(١) المرجع السابق: ٧٥.

الدراسات النقدية التطبيقية في القرنين الرابع والخامس :

إن مراجعة المكتبة النقدية التي تركها علماء القرنين الرابع والخامس تضعنا أمام ثلاثة أنواع من الدراسات النقدية، إذا ما أردنا أن نميّز فيها النقد التطبيقيّ من غيره، فهنالك دراسات نقدية تطبيقية خالصة، ودراسات تطبيقية غير خالصة، ودراسات غير تطبيقية ولكنّ فيها إشارات من النقد التطبيقي تتفق مع التعريف الذي سبق تحديده للنقد التطبيقي، وفيما يأتي نماذج من كلّ نوع من هذه الأنواع.

دراسات تطبيقية خالصة :

اقتصرت بعض الدراسات النقدية على الجانب التطبيقي، وذلك أن أصحابها تناولوا شعراً لأحد الشعراء وأخضعوه إلى مجموعة من المقاييس النقدية التي أوجدوها أو التي سبقتهم، ونذكر هنا نماذج لهذه الدراسات :

١ ـ سرقات أبي نواس :

لمهلهل بن يموت بن المزرِّع (ت نحو ٣٣٦هـ)، ومهلهل بن يموت من شعراء القرن الرابع ورواته ونقّاده، ورسالته في سرقات أبي نواس تخلو من مقدمة تحدد منهجه في دراسة السرقات ماخلا حديثه عن التعصب للشعراء أو ضدّهم، ورتبها مبتدئاً بالحديث عن كشف عيوب أبي نواس ثم سرقاته في المديح والرثاء والهجاء والزهد والطَّرَد والخمريات والغزل بالمؤنث والمذكر، ثم شعره الناقص في كل غرض من الأغراض السابقة، ثم تحدث عن الخطأ والمحال في شعره، وختمها بالحديث عن شعر أبي نواس الخارج عن حدود الدين.

ويبدو من الرسالة تعصّبُ مهلهل على أبي نواس، مما جعله يمضي في ذكر سرقاته بلا ضابط ولا قاعدة محدّدة، وهو لا يعترف بوجود سرقة حسنة

كالتي قررها بعض النقاد، ومن ذلك ادّعاؤه(١) أن قول أبي نواس:

إِلَيْكَ أَبَا الْعَبَّاسِ مِنْ بَيْنِ مَنْ مَشَى عَلَيْها امْتَطَيْنا الْحَضْرَمِيَّ المُلَسَّنا

مأخوذ من قول كثير:

لَهُمْ أُزُرٌ حُمْرُ الْحَوَاشِي يَطَوْنَهَا بأَقْدامِهِمْ في الْحَضْرَمِيِّ المُلَسَّنِ

وقد أنكر عليه القاضي الجرجاني ذلك، واتهمه باتباع الهوى، وردّ عليه بأن «الحضرمي الملَسَّنَ أشهر عند العرب من أن يُفتَقَر فيه إلى قول كثير أو غيره، وإنما هو صِنفٌ من نعالهم كان مستحسناً عندهم، فما في ذكر أبي نواس له من السرقة المعروفة شيء، ثم لو ذكر بعض شعرائنا اليماني المخصّر والكناني المطبّق ثم وجدناه في شعر غيره، أكنّا نقول: إنه مأخوذ منه؟ أو كنا نعدّه سرقة؟ وليس بين البيتين اتصال ولا تناسب إلا في هذه اللفظة؛ لأنّ كثيّراً مدح قوماً فوصفهم بالمرح والنعمة والخيلاء، وذكر سبوغ أزرهم، وأنهم يطؤونها بنعالهم الحضرمية الملَسَّنة هواناً بها، وقصد أبو نواس معنىً آخر فذكر أنه قصد ممدوحه ماشياً وامتطى نعله الحضرمية الملسَّنة»(٢).

ويردّ القاضي الجرجاني كثيراً من انتقاداته لأبيات أخرى، ويمكن تلخيص ملحوظات القاضي الجرجاني(٣) بما يأتي:

١ ـ يغالط مهلهل فيدّعي السرقة في الألفاظ المشتهرة المعروفة.

٢ ـ يغالط فيدّعي السرقة لمجرد تشابه موضوع الأبيات.

---

(١) انظر سرقات أبي نواس: ٣٩.

(٢) انظر الوساطة: ٢٠٩، ٢١٠.

(٣) انظر مشكلة السرقات في النقد العربي: ١٧٧.

٣ ـ يغالط فيدّعي السرقة في أسماء الأماكن والبقاع.

٤ ـ يغالط فيدّعي السرقة لمجرد تشابه أسلوب الكلام.

ويعدّ كتاب (سرقات أبي نواس) من الدراسات النقدية التطبيقية الخالصة، فمؤلفه إنما قصد انتقاد سرقة أبي نواس من خلال الأمثلة والأشعار المختلفة التي استشهد بها.

٢ ـ كتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري:

يتميز مؤلِّفه أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧٠هـ) بمجموعة من الملكات الشخصية جعلته في نظر بعض الباحثين من أعظم نقاد الأدب العربي، وإمامهم الذي لا يضارع ولا يجارى، وهو في تاريخ النقد أمة وحده في دقة منهجه، وأصالة رأيه، وعمق فكره وحسن عرضه، ونصاعة أسلوبه وشدة إخلاصه للمهمة الشاقة التي جرّد عزمه لها. . . حتى خرج الكتاب من بين يديه مستحصداً قوياً، وافياً بالغرض الذي أراغ إليه، جامعاً لأشتات المعاني[1].

والذين ترجموا للآمدي قديماً ذكروا أنه كان حسن الفهم، جيد الدّراية والرواية، وكان كاتب القضاء من بني عبد الواحد بالبصرة[2]، وله شعر حسن واتّساع تام في الأدب، ومن شعره في هجاء أحد القضاة:

رَأَيْــــتُ قَلَنْــــسُوَةً تَــــسْتَغِيْـ ـثُ مِنْ فَـوْقِ رَأسٍ تنـادي خُـذُوني

وَقَــدْ قُلِعَــتْ وَهْــيَ طَــوْراً تَمِيْـــ ـلُ مِنْ عَن يَـسَارٍ وَمِـنْ عَـنْ يَمِـيْنِ

فَقُلْــتُ لهــا: أيُّ شَــيْءٍ دَهَــاكِ فَــرَدَّتْ بِقَــوْلٍ كَئِــيْبٍ حَــزِينِ

---

(١) الموازنة: ١٤ (مقدمة المحقق).

(٢) معجم الأدباء: ٢/ ٤٧١.

دَهَـانِيَ أَنْ لَـسْتُ فـي قـالـبي وَأَخْشى مِنَ النّاس أَنْ يُبْـصِرُوني[١]

فالآمدي شاعر له ديوان شعر[٢]، وعالم بالنحو واللغة؛ فقد أخذهما عن أبي سليمان الأخفش وأبي إسحاق الزجاج وابن دريد وابن السراج، وله في اللغة كتاب (فَعَلْتُ وأَفْعَلْتُ) وصفه ياقوت بأنه غاية لم يُصَنَّفْ مثلُه[٣]، وهذا يدلّ على قوة ثقافته اللغوية؛ لذلك نجده ملمّاً بمعاني المفردات الغريبة في أثناء كتاب الموازنة، وله استطرادات نحوية كثيرة مبثوثة في كتابه تناول فيها أهم الموضوعات اللغوية التي كانت موضع خلاف ونظر في عصره، مثل حديثه عن الحذف[٤] والقلب[٥] وغيرهما.

وللثقافة الدينية أثرها في تكوين شخصيته النقدية، يبدو ذلك من خلال كثرة استشهاده بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وأقوال المفسرين والصحابة والفقهاء، ومن استشهاده بأقوال الفقهاء حديثه عن بيت البحتري:

قال: «وهذا غلط لأنه ظن أن الأيم هي الثيب. وقد غلط في مثله أبو تمام[٦]، وسها فيه أيضاً بعض كبار الفقهاء»[٧].

---

(١) معجم الأدباء: ٢/ ٤٧٢، ٤٧٣.

(٢) انظر الأعلام: ٢/ ١٨٥ نقلاً عن الفهرست: ١٥٥ وإنباه الرواة: ١/ ٢٨٨.

(٣) معجم الأدباء: ٢/ ٤٧٥.

(٤) الموازنة: ١/ ١٨١، ١٨٢.

(٥) الموازنة: ١/ ٢٠٩.

(٦) يقصد قوله: (ديوانه شرح التبريزي: ٣/ ٢٥٣)

حَلَّتْ محلَّ البكرِ مِنْ مُعْطىً وَقَدْ زُفَّتْ مِنَ المُعْطِي زِفَافَ الأَيِّمِ

(٧) الموازنة: ١/ ٣٥٦ وهو يقصد الشافعي رحمه الله، وذكر ذلك القاضي الجرجاني في الوساطة: ٧٨.

ولم يكن الآمدي بمعزل عن الثقافات المترجمة في عصره وما قبله، ونحن نلمح تأثره بالفلسفة من خلال بعض الإشارات التي وردت في كتاب الموازنة، من ذلك قوله: «ذكرَتِ الأوائلُ أن كل محدثٍ مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء: علة هيولانية وهي الأصل، وعلّة صوريّة، وعلّة فاعلة، وعلّة تمامية»[١].

ولا شك في أن الآمدي كان مطلعاً على كتب النقد التي سبقته وأنه تأثر بآراء أصحابها؛ فهو ينقل عن بعضهم في كتبه المختلفة، ويناقشهم في مواطن كثيرة من كتاب الموازنة، مثل: ابن سلام[٢]، والجاحظ[٣]، وابن المعتز[٤]، وقدامة الذي ألف في أغلاطه كتاباً سماه (تبيين غلط قدامة بن جعفر فيما خطّأ فيه أبا تمام)[٥]، وابن طباطبا، وقد ألف عنه كتاباً سماه (كتاب ما في عيار الشعر لابن طباطبا من الخطأ)[٦]، وردّ على ابن عمّار القطربّلي فيما خطّأ فيه أبا تمام[٧].

والموازنة كتاب يخوض في أشعار أبي تمام والبحتريّ، ويحلل ما ظهر فيهما من بديع وتعقيد وسوء نظم وضعف وركاكة وخطأ وتناقض وغموض،

---

(١) الموازنة: ١/ ٤٠٣ وما بعدها.

(٢) الموازنة: ١/ ١٠.

(٣) قال ابن النديم عنه: «كان يتعاطى مذهب الجاحظ فيما يعمله من الكتب» انظر الفهرست: ١٥٥.

(٤) انظر الموازنة: ١/ ٢٨٦.

(٥) معجم الأدباء: ٢/ ٤٧٥.

(٦) معجم الأدباء: ٢/ ٤٧٤.

(٧) معجم الأدباء: ٢/ ٤٧٥.

وأَخْذٍ وسرقة، وإغراق في الاستعارة، وغلوّ في المعنى حتى يفسد ويستحيل، معتمداً في نقده على ذوقه الفني، وعلى وضوح منهجه النقدي الذي أقرّه في مقدمة الكتاب، حيث ذكر أنه لن يفضّل أحد الشاعرين على الآخر، وإنما سيترك ذلك إلى القارئ: «وأنا لست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنىً ومعنىً، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؛ ثم احكم أنت حينئذٍ ـ إن شئت ـ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء»[١].

ومهما يكن من أمر وفاء الآمدي بهذا المنهج والتزامه له في أثناء كتابه، فإنه بلا ريب خطا بالنقد العربي خطوة كبيرة جعلته أكثر نضجاً والتصاقاً بالنصوص، بعيداً عن القضايا النظرية البحتة؛ فقد جعل من المقارنة والتحليل السبيل إلى الحكم على الشاعر، وقد كانا في يد الآمدي أداة خلاقة جداً على الرغم ممن قال إن الآمدي قد تحيّف على أبي تمام وأجحف بحقّه، وقد شاع ذلك عند القدماء؛ فياقوت حين يصف كتاب الموازنة يذكر أنه «كتاب حسن وإن كان قد عيب عليه في مواضع منه، ونسب إلى الميل مع البحتري فيما أورده، والتعصّب على أبي تمام فيما ذكره»[٢] ويصف موقف الناس منه ويرى أنهم على فريقين: «فرقة قالت برأيه حسب رأيهم في البحتري وغلبة حبهم لشعره. وطائفة أسرفت في التقبيح لتعصبه، فإنَّه جدّ واجتهد في طمس محاسن أبي تمام، وتزيين مرذول البحتري»[٣].

---

(١) الموازنة: ١/ ٧.

(٢) معجم الأدباء: ٢/ ٤٧٥ ـ ٤٧٦.

(٣) المصدر نفسه: ٢/ ٤٧٦.

إن ما يعنينا من عمل الآمدي هو تناوله للخصومة حول أي الشاعرين أفضل بمنهج علمي شبيه إلى حدٍّ كبير بالمناهج المعاصرة التي تقوم على أساس من تعيين محل الخلاف والتحليل والاستدلال والاستنتاج والخلوص من المقدمات الصحيحة إلى النتائج الصحيحة؛ ومن أبرز أسس المنهج العلمي في كتاب الموازنة:

أ ـ تحقيق النصوص ونسبتها إلى أصحابها:

إذ يحرص الآمدي على توثيق النصوص التي يدرسها، يصحح نسبة بعضها إلى أصحابها ويشكك في نسبة بعضها الآخر، ومن أمثلة ذلك تعليقه على بيت لأحد شعراء بني أسد بقوله: «وقال رجل من بني أسد، وكان أبو عبدالله الحوشي أحد شعراء الشاميين أنشدنيه لبعض شعراء بني أسد:

تَغَيَّبْتُ كَيْ لا تَجْتَويني دِيَارُكُم وَلَوْ لَمْ تَغِبْ شَمْسُ النَّهارِ لَمُلَّتِ

وظننته مصنوعاً حتى وجدت عبدالله بن المعتز بالله، ذكر في كتابه المؤلف في سرقات الشعراء عجز هذا البيت (ولو لم تغب شمس النهار لملت) للكميت ابن زيد [الأسديّ]»[(١)].

ويتوقف أحياناً أخرى عندما لا يعرف صحة نسبة الشعر إلى قائله ومن أمثلة ذلك قوله: «وتمثلت فاطمة الزهراء عليها السلام عند وفاة النبي ﷺ فيما روي عنها ولا أعرف صحته:

صُبَّتْ عَلَيَّ مَصائِبٌ لَوْ أَنَّها صُبَّتْ عَلَى الأَيَّامِ عُدْنَ لَيَالِيا»[(٢)]

---

(١) الموازنة: ١/ ٧٤.

(٢) الموازنة: ١/ ١٠٣ والبيت مع آخر في منح المدح: ٣٥٨، قال ابن سيّد الناس: «ومما ينسب لعلي أو فاطمة رضي الله عنهما: (البيتان...)».

وإذا تأكد لديه الشك في النسبة كان كلامه جازماً، كقوله: «قال الأبيرد بن المعَذَّر الرياحي:

جَزِعْتَ ولم تَجْزَعْ من البَيْنِ مَجْزَعا وَكُنْـتَ بِـذِكْرِ الْجَعْـفَرِيَّةِ مُوْلَعـا

قد جعل بعض الرواة هذا البيت أول قصيدة لامرئ القيس على هذا الوزن، وذلك باطل»[١].

ب ـ الاطلاع على الدراسات السابقة:

رجع الآمدي إلى مجموعة من الكتب النقدية السابقة التي كان لها علاقة بالحديث عن أبي تمام والبحتري، ويشير هو إلى بعضها مثل: (سرقات البحتري من أبي تمام) لأبي الضياء بشر بن يحيى[٢]، و(سرقات أبي تمام) لابن أبي طاهر[٣] و(أخطاء أبي تمام) لأبي العباس أحمد بن عمّار القطربّلي[٤]، ونقل عنه كثيراً وناقشه، وكتاب (الورقة) لأبي عبدالله محمد بن داود بن الجراح[٥]. وغيرها من المصادر الأدبية واللغوية المختلفة.

ج ـ التبويب المتقن وضم المتشابهات:

ويتضح ذلك باستعراض أبواب الكتاب؛ فهو يعقد باباً لسرقات أبي تمام ثم يجمع أغلاط أبي تمام في المعاني والألفاظ، ثم يذكر قبيح استعاراته وتجنيسه

---

(١) الموازنة: ١/ ٤١٧ وانظر ديوان امرئ القيس: ١١٤.

(٢) الموازنة: ١/ ٥٢.

(٣) الموازنة: ١/ ١١٠.

(٤) الموازنة: ١/ ١٣٥، ١٣٦.

(٥) الموازنة: ١/ ١٣٤.

ومطابقاته وسوء نسجه وتعقيده وما كثر في شعره من الزحاف واضطراب الوزن، وينتقل إلى البحتري فيذكر سرقاته وأخطاءه في المعاني واضطراب الأوزان في شعره، وبعد هذا التفصيل يشرع في ذكر أنواع المعاني التي يتفق فيها الطائيان والموازنة بين معنى ومعنى وهكذا حتى نهاية الكتاب، وقد ذكر أن التبويب من شروط الموازنة الصحيحة[١].

د ـ الرغبة في الإنصاف:

على الرغم من أن الدارسين القدماء والمحدثين رأوا أن الآمدي أجحف في حق أبي تمام، تبقى له دعوته إلى الإنصاف وحرصه عليه ـ وإن لم يحالفه الحظ ـ وقد قال في موضع من كتابه «وبالله أستعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى وترك التحامل»[٢] وقال في مقدمة الكتاب: «وقد رسمت من ذلك ما أرجو أن يكون الله ﷻ قد وهب فيه السلامة، وأحسن في اعتماد الحق وتحري الصدق وتجنب الهوى»[٣].

هـ ـ النظرة الفاحصة والدراسة العميقة:

ويتضح ذلك في مناقشاته المطولة لحجج الخصوم والأصحاب واستدلاله باللغة والرواية وواقع الحياة، وثمة دليل إحصائي يؤكّد ذلك؛ فقد استغرق تحليله لأخطاء أبي تمام في خمسة وأربعين بيتاً من شعره مئة وخمس صفحات من الكتاب المطبوع، واستغرق الحديث عن أحد هذه الأبيات خمس عشرة صفحة[٤].

---

(١) الموازنة: ٢/ ٥.

(٢) الموازنة: ١/ ٤٠٥.

(٣) الموازنة: ١/ ٣.

(٤) الموازنة: ١/ ١٦٧.

و ـ الفطنة النفسية[١]:

ويقصد بها معرفة الآمدي بطبائع النفوس البشرية وما تحب أو تكره وتمييز التصرفات الطيبة التي يمكن أن تصدر عنها من غيرها، ومن أمثلة ذلك تعليقه على قول أبي تمام:

مِنْ حُرْقَةٍ أَطْلَقَتْهَا فُرْقَةٌ أَسَرَتْ قَلْباً ومِنْ غَزِلٍ في نَحْرِهِ عَذَلُ

قال: «وقوله (أسرت قلباً) يعني الفرقة، وهو معنى رديء؛ لأن القلب إنما يأسره ويملكه شدة الحبّ، لا الفراق، فإن لم يكن مأسوراً قبل الفراق فما كان هناك حبّ فلِمَ حضر التوديع؟ . . .أَوَمَا علم أنّ للفراق لوعة صعبة وناراً محرقة عند وروده وفجأته[٢]. . .» إلى آخر كلامه الذي يُشْعِر بمدى فطنته النفسية ومعرفته لأحوال العشاق في الوصال والفراق، وهو يؤيد كلامه بشواهد من الشعر كقول زهير بن جناب:

إذا ما شِئْتَ أَنْ تَسْلى حَبِيباً فَأَكْثِرْ دُوْنَهُ عَدَدَ اللَّيَالي

فَمَا أَنسى خَلِيْلَكَ مِثْلُ نَأْيٍ وَمَا أَبْلَى جَدِيْدَكَ كَابْتِذَالِ

وهذا نقد إنساني لا يصدر إلا عن رجل له دراية بطبائع الناس وأحوال النفوس.

كل هذا وغيره جعل لكتاب الموازنة مكانته السامية في مكتبة النقد العربي القديم، وجعله بحقّ من أهم الكتب التي عرفها العرب في النقد التطبيقي.

٣ ـ الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره:

لأبي علي محمد بن الحسن الحاتمي الكاتب (٣٨٨هـ)، والحاتمي كما

(١) ذكرها د. محمد مندور في النقد المنهجي عند العرب: ١٢٥.

(٢) الموازنة: ١/ ٢١٢ ـ ٢١٣.

ورد في ترجمته كاتب وصفه ياقوت بأنه «من حذّاق أهل اللغة والأدب، شديد العارضة»[١] ووصفه الثعالبي بأنه شاعر «حسن التصرف في الشعر»[٢] وذكر مختارات من شعره، ثم هو ناقد متمكّن شهد له مؤرخو الأدب بسعة الاطلاع وغزارة العلم، ونقل عن كتبه المصنفون في النقد والأدب، ونذكر منهم ابن رشيق[٣] في (العمدة) وابن سنان الخفاجي[٤] في (سرّ الفصاحة) وأسامة بن منقذ[٥] في (البديع في نقد الشعر) وابن أبي الإصبع[٦] في (تحرير التحبير).

وله كتب أغلبها في النقد أو الأدب منها (الرسالة الموضحة) وسنتحدث عنها بشيء من التفصيل، و(حلية المحاضرة)[٧] و(الحالي والعاطل) و(سرّ الصناعة الأدبية) وغيرها[٨].

وترجع أهمية (الرسالة الموضحة) إلى أسباب عدة، منها:

١ ـ أنها من النقد التطبيقي الخالص؛ فهي تمثل مواجهة بين الناقد والنص، يذكره ويبين موضع الانتقاد فيه، ويستشهد لرأيه بالشعر القديم،

---

(١) معجم الأدباء: ٥/ ٣١٣.

(٢) يتيمة الدهر: ٣/ ١٢٠.

(٣) العمدة: ١/ ٥٤٨، ٥٥٠.

(٤) سرّ الفصاحة: ١٩٩.

(٥) البديع في نقد الشعر: ١٣٨.

(٦) تحرير التحبير: ٨٥، ١٠٩.

(٧) طبع الكتاب مرتين، إحداهما بتحقيق الدكتور هلال ناجي ١٩٧٨م، والأخرى بتحقيق د. جعفر الكتاني سنة ١٩٧٩م.

(٨) انظر في مؤلفاته مقدمة الدكتور محمد يوسف نجم لكتاب (الرسالة الموضحة): هـ ـ و.

ويحاجج ويناقش.

٢ ـ أنها تَمَّتْ بحضور صاحب النص؛ فهي تكشف عن جرأة الناقد، ودفاع صاحب النص.

٣ ـ أنها تحمل إلينا آراء صاحب النص في شعره والنقد والشعراء المعاصرين والسابقين له؛ وقد يلام الحاتمي على تسخير الرسالة لخدمة أغراض سياسية، مما يثير الشك في مصداقية الناقد وموضوعيته، ويقلل بالتالي من أهمية الرسالةِ من هذه الناحية.

ويغلب على الظن أن الحاتمي قد أعدّ العدّة لمحاورة أبي الطيب، فهو ينتقي أبياتاً معينة من قصائده، ويبيّن ما فيها من غلط أو معانٍ مسروقة. وإذا احتجّ المتنبي بأبيات جيّدة من قصائده التي ينتقدها الحاتمي، أسرع هذا الأخير إلى ردّها إلى الشعر الذي سُرِقَتْ منه، وكأنّه يريدُ أَنْ يثبتَ للحاضرين والقرّاء أن المتنبي لا يمكنه إلا نظم الأبيات الرديئة، أما تلك الجيدة فهي مسروقة المعاني، ويقرر مبدأً جائراً يقضي بأن البيت الرديء يسقط القصيدة بأكملها[١]، مما يؤكد تحامله على المتنبي، ويظهر التحامل جلياً في مقدمة الرسالة، لأن الحاتمي يتهمه فيها بأنه «التحف رداء الكبر، وأذال ذيول التيه، وصعّر للعراقيّين خدّه ونأى بجانبه استكباراً، وثنى عِطْفَه جَبَرية وازوراراً؛ فكان لا يلاقي أحداً إلا أعرض عنه تيهاً، وزخرف القول عليه تمويهاً. . .»[٢] إلى آخر كلامه الذي زخرفه وزيّنه للانتقاص والحطّ من قدر الشاعر.

---

(١) الرسالة الموضحة: ٢٣.

(٢) الرسالة الموضحة: ٦.

٤ ـ الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة[١]:

لأبي علي الحاتمي (٣٨٨هـ) وهي تتألف من مقدمة قصيرة تتضمن حديث الحاتمي عن العدل والإنصاف وضرورة التحلّي بهما، والحديث عن فضائل المتنبي، وهي تختلف إلى حدّ كبير عن طريقة الحاتمي في تناول شعر المتنبي في كتبه الأخرى، مما يدفع الدارس إلى الشكّ في صحة نسبة هذه الرسالة إلى الحاتمي[٢].

وبعد المقدمة تجري الرسالة على نسق واحد: قولٌ لأرسطو وبيتٌ في معناه للمتنبي، دون مزيد تعليق أو شرح من الحاتمي كما عودنا على ذلك في كتابه (حلية المحاضرة) و(الرسالة الموضحة) مما يزيد من الشك في صحة نسبة الرسالة إليه.

والرسالة من الدراسات النقدية التطبيقية لأنها تدخل في نطاق السرقات، وتأثر الشاعر بغيره، وذلك من خلال النصوص، وربما استفادت قيمتها من كونها صورة معبرة ـ إلى حدٍّ ما ـ عن اللقاء بين الفكرين اليوناني والعربي، وعن مدى اطّلاع الشعراء وسعة ثقافتهم وتنوعها.

وربما كان التطابق في المعنى بين كلام أرسطو وشعر المتنبي واضحاً كما

---

(١) لها عدة طبعات، منها طبعة بتحقيق فؤاد أفرام البستاني، بيروت، المطبعة الكاثوليكية ط١/ ١٩٣١م.

(٢) انظر حديثاً عن صحة نسبة الرسالة إلى الحاتمي في مقدمة محققها: ٤ وتاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس: ٢٤٣ وما بعدها؛ هذا، وقد لاحظت شبهاً كبيراً بين منهج صاحب الكتاب ومنهج محمد بن الحسين بن عمير اليمني (٤٠٠هـ) في كتابه (مضاهاة كتاب كليلة ودمنة بما أشبهه من أشعار العرب) في طريقة الموازنة والعرض!!.

في المثال التالي:

«قال أرسطو: (إذا كانت الشهوة فوق القدرة، كان هلاك الجسم دون بلوغها). قال أبو الطيب:

وَإِذا كَانَتِ النُّفُوسُ كِبَاراً تَعِبَتْ فِي مُرَادِهَا الأَجْسَامُ»[1]

وقد يكون الحاتمي متعسّفاً حين يذكر تشابهاً بين المعنيين كما في المثال الآتي:

«قال أرسطو: (الذي لا تُعلَمُ علّته لا يوصَلُ إلى بُرْئِهِ)، قال أبو الطيّب:

وَمِنْ جَاهِلٍ بي وَهُوَ يَجْهَلُ جَهْلَهُ وَيَجْهَلُ عِلْمِيْ أَنَّهُ بِيَ جَاهِلُ»[2]

ولو أن الحاتميّ أُنْصِفَ لدى منظّري (الأدب المقارن) لعدّوه واحداً من الممهدين لظهور هذا العلم؛ لأن كتابه هذا يعدّ نموذجاً متميّزاً للإشارة إلى تأثر المتنبيّ الشاعر العربيّ بأرسطو الفيلسوف اليوناني، ومبدأ التأثر والتأثير من أهم الأسس التي يقوم عليها الأدب المقارن.

٥ ـ كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه:

ألفه القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت٣٩٢هـ)، ويتميز بمجموعة من الملكات الشخصية جعلت كتابه من أهم ما ألف في النقد التطبيقي العربي، فهو ـ قبل أن يكون ناقداً ـ قاضٍ متمرّس، ولي قضاء جرجان ثم الريّ، وصار بعد ذلك قاضياً للقضاة[3]، وهو أديب شاعر أيضاً، له شعر حسن، وقد صنف

(١) الرسالة الحاتمية: ٢٤.

(٢) الرسالة الحاتمية: ٥٨.

(٣) وفيات الأعيان: ٣/ ٢٧٨ وأن يكون المرء قاضياً يعني أن يكون متمكناً من علوم =

هو ديوان شعره[١]، وله قصائد في مدح الصاحب بن عباد[٢]، ويتضح أَدَبُهُ وأسلوبه عندما يناقش خصوم المتنبي أو أنصاره في كتابه الوساطة، وهو مفسّر، صنف تفسيراً للقرآن الكريم[٣]، ومؤرخٌ صنّف كتاب (تهذيب التاريخ)[٤]. وكان ذا ذوق مرهف وحسّ رقيق بالمعاني والأشياء، عالماً بأسرار الأصوات محيطاً بالدلالات الدقيقة للألفاظ، وربما تأتى له ذلك من عمله في القضاء، فقد أحسّ بأنَّ عليه أن يبيّن في ميدان النقد القوانين والمبادئ التي يحكم بها لشاعر أو لشعر، فالنقد في رأيه ميدان أحكام وتقاضٍ[٥].

ولا يعنينا الحديث عن الأسباب التفصيلية التي كانت دافعاً لتأليف كتابه (الوساطة)[٦] بقدر ما يعنينا الحديث عن منهجه في النقد التطبيقي الذي يعتمد على أساس بنى عليه الكتاب، وهو قياس الأشباه والنظائر؛ فهو يردّ على الذين

= الشريعة والفقه وأصوله والحديث وعلوم القرآن والتفسير وما يتصل بذلك من علوم. كما أن القضاء يستدعي اتصالاً بحياة الناس وخبرة بالأشياء.

(١) وفيات الأعيان: ٣/ ٢٨١ ومن شعره قصيدة مشهورة مطلعها:

يقُولُونَ لي فيكَ انقباضٌ وإنما ... رَأَوْا رَجُلاً عَنْ مَوْقِفِ الذلِّ أَحْجَما

(٢) يتيمة الدهر: ٣/ ٢٤٥.

(٣) طبقات المفسرين للداوودي: ١/ ٤١١، وطبقات الشافعية: ٢/ ٣٠٨ـ ٣١٠.

(٤) شذرات الذهب: ٤/ ٣٥٣ وانظر الأعلام: ٤/ ٣٠٠ وثمة خلاف في سنة وفاته، ورجّح الزركلي وفاته سنة ٣٩٢هـ وانظر مقدمة تحقيق كتابه الوساطة (ب ـ ح).

(٥) انظر العاطفة في تاريخ النقد الأدبي: ١٥٠.

(٦) المعرفة الأسباب التي دعت القاضي الجرجاني إلى تأليف كتابه انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٣١٣.

خطّؤوا المتنبي بأن غيره لم يسلم من الغلط «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية، فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه أو إعرابه»[١] ثم ذكر مجموعة من أغاليط الشعراء التي نبّه عليها العلماء.

ويتفرع عن هذا الأساس مسألة هامة، وهي أن الشاعر يتفاوت شعره رداءة وجودة، ولتأكيد ذلك راح يقيس الأمر على أبي تمام، ثم تحدث عن عمود الشعر ثم ذكر الأشعار التي عابها النقاد على المتنبي ومآخذهم عليه وردّ بأن حسنات المتنبي تعدل عشرة أمثال سيئاته مؤيداً ما ذهب إليه بمختارات من جيد شعر المتنبي، ووازن بين الجيد والمستكره من ابتداءاته وتخلصاته. ثم وضع رأيه في قضية السرقات، وهو رأي وثيق الصلة بأخلاقه مما جعله يتوقف كثيراً في الحكم على أحد بالسرقة، وقد دعا إلى التسامح في السَّرَق مع المحدثين، وعلّل ذلك بأن من تقدّم قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها، ومتى أجهد شعراء زمانه أنفسهم في تحصيل معنى يظنونه غريباً مبتدعاً ثم تصفحوا دواوين الشعراء لم يخطئوا أن يجدوه بعينه أو يجدوا معنى قريباً منه؛ يقول: «ولهذا السبب أَحْظِرُ على نفسي ولا أرى لغيري بَتَّ الحكم على شاعر بالسرقة»[٢]، وهو يرى أن التوارد[٣] والاشتراك في المعاني الأولية[٤] والمعاني

(١) الوساطة: ٤.

(٢) الوساطة: ٢١٥.

(٣) الوساطة: ٥٢.

(٤) الوساطة: ١٨٤.

الأدبية الشائعة[١] أو المعاني المبتذلة[٢]، كل ذلك لا يعدّ سرقة.

وأفردَ نهاية الكتاب للحديث عن مآخذ العلماء على أبي الطيب ودافع عنه معتمداً في ذلك كله على ذوقه الأدبي، فقد رأى أن الحكم النقدي يستند إلى «القرائن الصافية والطبائع السليمة التي طالت ممارستها للشعر»[٣] وأضاف: «والشعر لا يحبّب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلّى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطّلاوة، ويقرّبه منها الرونق والحلاوة»[٤] وأتى بمثال من شعر البحتري عقَّبَ عليه بقوله: «فتفقَّدْ ما يتداخلك من الارتياح ويستخفّك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ومصورة تلقاء ناظرك»[٥].

وقد قَسَم الدكتور مندور[٦] كتاب الوساطة إلى ثلاثة أقسام:

١ ـ القسم الأول: مقدمة يوضح فيها القاضي الجرجاني منهجه العام في النقد تمهيداً للدفاع عن المتنبي، فيعرض فيه لأخطاء الجاهليين حتى يلتمس لشاعره العذر فيما أخطأ فيه، ثم يتناول مشكلة تفاوت شعر الشعراء تبعاً لأزمنتهم وبيئاتهم وموضوعات أشعارهم، ويستعرض تاريخ الشعر العربي وانتهاءه إلى البديع، ويذكر أوجه البديع التي يفضلها.

---

(١) انظر الوساطة: ١٨٤.

(٢) الوساطة: ١٩٢.

(٣) الوساطة: ١٠٠.

(٤) الوساطة: ١٠٠.

(٥) الوساطة: ٢٧.

(٦) النقد المنهجي عند العرب: ٢٧٦.

٢ ـ القسم الثاني: الدفاع عن أبي الطيب، ومنهجه فيه منهج من يقيس الأشباه والنظائر؛ فإن كان المتنبي قد أخطأ أو أحال أو سرق فقد فعل ذلك غيره، كما أن له إلى جانب ذلك الشعر الجيد المطبوع الأصيل.

٣ ـ القسم الثالث: الوساطة في ذكر عيوب شعر أبي الطيب وما أخذه عليه العلماء من مآخذ يناقشه ويحلله ويفصّل القول فيه، وهذا هو الجزء الذي نجد فيه النقد الموضعي الدقيق[١].

٦ ـ كتاب المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي:

لأبي محمد الحسن بن علي بن وكيع[٢] (ت٣٩٣هـ)، وهو على ما تصفه المصادر التي ترجمت له: «شاعر بارع وعالم جامع[٣]، وله ديوان شعر جيد[٤]، وكتاب في الأدب سماه (كتاب النـزهة)»[٥] إلى جانب كتابه (المنصف) الذي نتحدث عنه.

ويبدو أن السبب الذي دعا ابن وكيع إلى تأليف كتابه أنه كان من أنصار أبي الحسن بن الفرات المعروف بابن حنـزابة وزير كافور الإخشيدي، وكان ابن

(١) عن النقد المنهجي عند العرب: ٢٧٦ ـ ٢٧٧.

(٢) انظر في ترجمته وفيات الأعيان: ١/ ١٣٧ ويتيمة الدهر: ١/ ٤٣٤ والأعلام: ٢/ ٢٠١ وقد جمع الدكتور حسين نصار ديوانه وطبعه في مكتبة مصر تحت عنوان: «ابن وكيع شاعر الزهر والخمر».

(٣) يتيمة الدهر: ١/ ٤٣٤.

(٤) وفيات الأعيان: ١/ ١٣٧.

(٥) انظر مقدمة الدكتور محمد يوسف نجم لتحقيق كتاب المنصف: /ز/ نقلاً عن الشيخ محمد الطاهر بن عاشور في مقدمة الجزء الرابع من ديوان بشار: ٤/ ٢٢١ (الحاشية).

حنـزابة قد حنق على المتنبي لترفعه عن مجلسه وعدم مدحه له مع أنه كان من الحريصين على ذلك[١].

وقد ألّف ابن وكيع الكتاب بتحريض من ابن حنزابة الذي كان يتتبع سقطات أبي الطيب ويكشف عن سرقاته ويوجّه الآخرين لانتقاده.

والمصادر التي عاد إليها ابن وكيع تدلّ على سعة اطلاعه وموسوعيته، فهو يروي عن ابن دريد[٢] وابن الأعرابي[٣] وجحظة البرمكي[٤] وينقل عن كتاب (الغرّة) لجدّه وكيع[٥] وعن (عيون الشعر) لابن قتيبة[٦] وعن (حلية المحاضرة) للحاتمي[٧] وكتاب (البديع) لابن المعتز[٨] وكتاب (نقد الشعر) لقدامة بن جعفر[٩] وكتاب (التشبيهات) لابن أبي عون[١٠] ورسالة النامي[١١] وغيرها.

وقد تبع ابن وكيع في كتابه المنهج التالي:

١ ـ تحديد الأعراف المتبعة في أخذ المعاني والألفاظ، وذكر ذلك في

---

(١) انظر الصبح المنبي: ١١٤ وما بعدها.
(٢) المنصف (بتحقيق د. يوسف نجم): ١٦.
(٣) المنصف: ٤٢.
(٤) المنصف: ٣٧٦.
(٥) المنصف: ١٤٨، وانظر حديثاً عن كتاب الغرّة في مقدمة الدكتور إحسان عباس لكتاب (عهد أردشير): ٥٣ وما بعدها.
(٦) المنصف: ١١، ٣٢، ٤٥.
(٧) انظر مقدمة الدكتور يوسف نجم لكتاب المنصف /س/.
(٨) المصدر السابق (مقدمة المحقق) /س/.
(٩) المصدر السابق /ع/.
(١٠) المصدر السابق /ع/.
(١١) المصدر السابق /ف/.

باب تفسير وجوه السرقات[١].

٢ ـ بيان سرقات المتنبي.

٣ ـ التنبيه على عيوب شعر المتنبي في أثناء الحديث عن سرقاته[٢].

ووضَع قواعد تميّز السرقة المذمومة من المحمودة، وحدّد بعض المصطلحات البديعية كالطباق والاستعارة والجناس والترديد والالتفات والتقسيم والاستطراد وغيرها. ثم شرع في تطبيق قواعده في السرقات على شعر المتنبي. وقد أجمع المطلعون على كتاب المنصف قديماً وحديثاً على أنه قد تحامل على المتنبي وحاول أن ينال منه كما ينال من شعره، فهو يتعقب حياة المتنبي الشخصية وسيرته، فيتهمه بالجبن والضعف أو ربما يحقّره كما في تعليقه على قوله:

قِفَا قَلِيْلاً بِهَا عَلَيَّ فَلا أَقَلَّ مِنْ نَظْرَةٍ أُزَوَّدُهَا

قال: «معنى هذا البيت غير غريب، ولكن أبا الطيب لا يحقّر شيئاً، بل يأخذ الشعر الرفيع والوضيع»[٣] ولهذا وغيره قال أحد الدارسين: «إن ابن وكيع لم تكن غايته إسقاط الشعر بل شخص الشاعر أيضاً»[٤].

---

(١) المنصف ٩ (بتحقيق د. يوسف نجم).

(٢) انظر الحديث عن كتاب المنصف في شاعرية المتنبي: ٥٨.

(٣) المنصف ٨٤ (بتحقيق د. يوسف نجم).

(٤) شاعرية المتنبي ٦٥ ويضيف: «إن المنصف كتاب هجائي يُعادل في عنفه ومرارة لهجته قصائد المتنبي في هجاء كافور مما يدفعنا إلى ظن قوي بأن الكتاب ألف على هذا النحو التحقيري إرضاء للسلطة في مصر».

هذا وقد انتقده ابن رشيق فقال: «وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه على أبي الطيب مقدمة لا يصحّ معها لأحد شعر إلا الصدر الأول إن سلم لهم ذلك، وسمّى كتابه (المنصف) مثلما سُمِّيَ اللَّديغ سليماً، وما أبعد الإنصاف منه»[١].

٧ ـ عبث الوليد في الكلام على شعر أبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري[٢]:

لأبي العلاء المعري (ت٤٤٩هـ) الأديب اللغوي الناقد الشاعر العالم، ويمثل كتابه (عبث الوليد) نموذجاً مهمّاً للنقد اللغوي التطبيقي؛ فهو من جهة يقدم صورة من صور تحقيق النص المدروس، فالمعرّي يدأب فيه على تحقيق النسخ وتمييز الخطأ والتنبيه على النسخ الجيدة والرديئة، في منهج دقيق متكامل، ومن جهة أخرى يقدّم نقداً لغوياً ونحوياً وعروضياً لنصوص محددة. ولهذا ضمَّ الكتاب مقداراً كبيراً من الأحكام النقدية المتصلة باللغة والنحو والصرف والعروض والألفاظ الأعجمية[٣].

ومنهج المؤلف في الكتاب أنه يرتّب الأبيات التي ينتقدها كما جاءت في الديوان، مبتدئاً بقافية الهمزة ومنتهياً بالياء، وهو ينبه أحياناً على الغلط في ترتيب الديوان، كما في تعليقه على قصيدة البحتري التي أولها:

اللهُ جَارُكَ في انطلاقِكْ   تِلْقَاءَ شَامِكَ أو عِرَاقِكْ

قال: «ذُكِرَتْ في (القاف) ومذهب الجِلّة من أهل العلم أن تكون في

---

(١) العمدة: ٢/ ١٠٣٩.

(٢) نشرته الدكتورة ناديا علي الدولة نشرة علمية محققة، وكان الكتاب جزءاً من رسالتها لنيل درجة الماجستير من جامعة القاهرة. وقد أَفدتُ من حديثها عن الكتاب في المقدمة.

(٣) انظر عبث الوليد، مقدمة التحقيق: ٦.

(الكاف)»[١].

وفي تعليقه على كل بيت يحرص المعري على أن يدافع عن الشاعر متهماً مرة النساخ، ومسوّغاً غلط الشاعر بأنه يمكن أن يوجَّه على لغة ما مرّة أخرى، وربما ذكر الأسباب التي دعت البحتري إلى الوقوع في الغلط لا لشيء إلا ليعذره، ويتضح ذلك في تعليقه على قول البحتري:

بَادٍ بِأَنْعُمِهِ الْعَافِيْنَ يُزْلِفُهُمْ ... عَلَىْ الأَشِقَّاءِ فيها وَالْقَرَابِيْنَا

قال: «إن صحّ أنّه وضع (القرابينَ) في هذا الموضع فهو وهم، لأن القرابين جمع قربانٍ، وهو جليس الملك، قال الشاعر:

وَ مَالِيْ لا أُحِبُّهُمُ وَمِنْهُمْ ... قَرَابِيْنُ النَّبِيِّ بَنُو قُصَيٍّ

وإنما أَجراه مُجرى (المسلمين) ظناً منه أن ياءه كياء الجمع التي تكون واواً في الرفع، وهذا بعيد جداً، وقد حُكي أن الحسن البصري قرأ ﴿وَمَا تَنَزَّلَتْ بِهِ ٱلشَّيَٰطِينُ﴾[الشعراء: ٢١٠][٢] وهذا أمر لا تعرف حقيقته، وأكثر الناس يقولون: إنه وهمٌ من الحسن... وإنما الوجه خفض (القرابين) في القافية»[٣].

وكانت مقاييسه في النقد اللغوي متعددة؛ فقد يعتمد على الاشتقاق، فيعود بالألفاظ إلى أصولها، مسوغاً استعمال بعضها أو منكراً له، وقد يعتمد على القياس، مسوغاً استعمال غير المستعمل في الألفاظ أو الصيغ، أو رافضاً استعمال مالا يصح في القياس أصلاً، وقد يفاضل بين هذا البناء أو ذاك، معتمداً

(١) عبث الوليد: ٣٤٢، وانظر أمثلة أخرى: ٥٢٧، ٥٢٩.
(٢) وانظر قراءة الحسن في تفسير الطبري: ١٩/ ١١٨.
(٣) عبث الوليد: ٥٠٧ ـ ٥٠٩.

في بعض ذلك على المناقشة والجدل أو عرض آراء اللغويين وربما اجتهد في بعض المسائل[١].

٨ ـ الرائق بأزهار الحدائق أو شرح المختار من شعر بشار:

لأبي الطاهر التجيبي (ت نحو ٤٥٦هـ)[٢]، والتجيبي من أهل اللغة والعلم بالآداب، وكان «شاعراً مجوداً من أهل التأليف والتصنيف، مع جودة الضبط وبراعة الخط»[٣].

وقد ضاعت مقدمة الكتاب، ولكن الباقي من الكتاب يشير إلى أن منهج المؤلف كان يقوم على عرض قطع شعرية مختارة من شعر بشار، وتتبّع نظير معاني أبياته في شعر المتقدمين والمحدثين والمعاصرين للناقد، وهو في خلال ذلك يقارن بين شعر بشار وشعر غيره من الشعراء، ليبرز مدى التقصير في الأخذ أو الحذق والإحسان عند كل شاعر. وهو في كل مرة يشرح الغامض من شعر بشار بعد أن يذكره ثم يتفرّغ للنقد وذكر السرقة.

ومن نماذج النقد التطبيقي في كتابه ما انتقد فيه أبيات بشار في وصف ممدوح:

غَيْرانُ وَقَّرَ سَمْعَهُ وَضَمِيْرَهُ ... وَقْعُ الْحَدِيْدِ بِهِ يَشُقُّ حَدِيدا
تَنجَابُ رَوْعَاتُ الْوَغَى عَنْ بَأْسِهِ ... صَلَتَانَ يَفْتِكُ بِالأُمُورِ وَحِيْدا

(١) نقد الشعر في آثار أبي العلاء المعري: ٢٥٢، ٢٥٣.
(٢) المعرفة الاختلاف في تسمية الكتاب وفي تحديد سنة وفاة مؤلفه، انظر كتاب (النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي): ٢٧١ وما بعدها، وسنة ٤٥٦هـ هي السنة التي رجح مؤلف الكتاب أنه توفي فيها.
(٣) انظر التكملة لكتاب الصلة: ١/ ١٨٨.

وَلَقَدْ أَقُولُ لِقَافِلِيْنَ رَأَيْتُهُمْ ... دُونَ المُشَلْشَلِ يُنْشِدونَ قَصِيدا
كَيْفَ الأَمِيرُ لِزَائِرٍ مُسْتَخْبِرٍ ... تَرَكَ الأَقَارِبَ والصَّدِيْقَ بَعِيْدا
فَتَبَادَرُوا طَرَفَ الثّناءِ بِفَضْلِهِ ... فَكَأَنَّما نَشَرُوا الثَّناءَ بُرُودا

فقد شَرَح غامض الأبيات ثم قال: «البيت الأول مأخوذ من قول عروة ابن أذينة الليثي:

عَرَتْهُ الْحَادِثاتُ فَنَجَّدَتْهُ ... وَوَقَّرَ سَمْعَهُ وَقْعُ الْحَدِيْدِ[(١)]

ومثل قوله «صلتان يفتك بالأموسر وحيدا» قول سعد بن ناشب:

أخَي عَزَماتٍ لا يُرِيدُ على الذي ... يَهمُّ بِهِ مِنْ مفظع الأَمْرِ صاحبا
إذا هَمَّ أَلْقَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَزْمَه ... ونكَّبَ عَنْ ذِكْرِ الْعَوَاقِبِ جَانِبا
وَلَمْ يَسْتَشِرْ في رَأْيِهِ غَيْرَ نَفْسِهِ ... وَلَمْ يَرْضَ إلا قَائِمَ السَّيْفِ صَاحِبا

وأمّا قوله «ولقد أقول لقافلين لقيتهم» وما بعده فمن قول نُصَيْب:

أَقُولُ لِرَكْبٍ قَافِلِيْنَ لَقِيْتُهُمْ ... قِفَا ذَاتَ أَوْشَالٍ ومَوْلاكَ قَارِبُ
قِفُوا خَبِّرُوني عَنْ سُلَيْمانَ إِنَّني ... لِمَعْرُوفِهِ مِنْ آل وَدَّانَ طَالِبُ
فَعَاجُوا فَأَثْنَواْ بالَّذي أَنْتَ أَهْلُهُ ... وَلَو سَكَتُوا أَثْنَتْ عَلَيْكَ الْحَقَائِبُ

---

(١) ليس في ديوان عروة بن أذينة، وفي الديوان: ٣١ بيتان في عزل هشام بن إسماعيل المخزومي عن المدينة، من البحر والقافية نفسها، ويبدو أن البيت ثالثهما وهما:

فإن تكن الإمارةُ عنك زالت ... فإنك للمغيرةِ والوليدِ
وقد مرَّ الذي أصبحتَ فيه ... على مروان ثم على سعيد

قال هذه الأبيات نصيب لسليمان بن عبد الملك بن مروان، . . .»[١] ثم ساق خبر أبيات نصيب.

والكتاب يدلّ على ثقافةِ صاحبِهِ الواسعة، وعلى تنوّع مصادره التي منها: (الموازنة) للآمدي[٢] و(المنصف) لابن وكيع[٣]، وقد ردّ عليه واتّهمه بالتكلف والتعسف[٤] في نقده لقول المتنبي:

أَعِيْدُوا صَبَاحِي فَهوَ عِنْدَ الكَوَاعِبِ ... وَرُدُّوا رُقَادِي فَهوَ لَحْظُ الْحَبَائِبِ

فَإِنَّ نَهَارِي لَيْلَةٌ مُدْلَهِمَّةٌ ... على مُقْلَةٍ مِنْ فَقْدِكُمْ في غَيَاهِبِ

بَعِيْدَةِ مَا بَيْنَ الْجُفُوْنِ كَأَنَّما ... عَقَدْتُم أَعالي كلِّ هُدْبٍ بِحَاجِبِ

ومن مصادِره كتاب (زهر الآداب) للحصري القيرواني[٥]، واقتبس من ابن العميد وابن المعتز[٦]، وهو ينقل في اللغة أقوال علمائها مثل أبي عبيدة والأصمعي والمبرد. . .

دراسات تطبيقية غير خالصة:

ويقصد بها تلك المصنفات التي ضمت الكثير من القضايا النظرية مع أمثلة

---

(١) الرائق بأزهار الحدائق: ١٠١، ١٠٢.

(٢) المصدر السابق: ٧٩.

(٣) المصدر السابق: ٢٤.

(٤) المختار من شعر بشار: ٢٣ ـ ٢٤.

(٥) انظر زهر الآداب: ١/ ٤٢، ٤٧ ـ ٤٩ وكتاب النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي: ٢٩٤.

(٦) انظر الرائق بأزهار الحدائق: ٧١، ١٤٦.

تطبيقية عليها، ومن أبرزها الكتب التالية:

١ ـ عيار الشعر:

مؤلفه أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا[١]، ولد في أصفهان وتوفي بها سنة (**٣٢٢هـ**) وهو شاعر أديب عالم بالشعر ألف كتباً غير عيار الشعر منها ديوان شعره[٢]، وكتاب (تهذيب الطبع) وكتاب (الشعر والشعراء) و(العروض) و(المدخل في معرفة المعمى من الشعر) و(تقريظ الدفاتر) وعنوانات كتبه تدل على اطلاعه الواسع وتمكنه من الشعر وأدوات دراسته. ولكن لم يصلنا غير كتابه (عيار الشعر).

و(عيار الشعر) كتاب في نقد الشعر وحدِّه، يبدأ على هيئة رسالة من مؤلفه توضح ما سيقوم به ابن طباطبا، وفيها يقول: «فهمت ـ أحاطك الله ـ ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر والسبب الذي يُتَوصّل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك... وأنا مبيّن ما سألت عنه»[٣]. ثم يأخذ في إنجاز ذلك.

وكلامه السابق يشي بأنه سيتبع في عرض كتابه الأسلوب التعليمي، ولذلك بدأ بتعريف الشعر ثم ذكر أدواته الضرورية للشاعر ثم طريقة نظم القصيدة وضرورة تهذيبها وتنقيحها وتصفيتها من كل عيب يشينها، ثم ذكر المعيار الذي يدرك به جمال الشعر وقبحه، وتحدث عن ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض، وعن الإفادة من معاني السابقين، إضافة إلى عرض نماذج مختلفة من القصائد

---

(١) انظر معجم الأدباء: ٥/ ٩٧ ـ ١٠٧.

(٢) انظر الفهرست: ١٦٨.

(٣) عيار الشعر: ٥.

والمقطوعات والأبيات المفردة التي تتباين في جودتها وقبحها، وقد صنّفها مجموعات، منها مثلاً: «الأبيات المستكرهة الألفاظ المتفاوتة النسج القبيحة العبارة التي يجب الاحتراز من مثلها»(١) و«القوافي الواقعة في مواضعها، المتمكنة في مواقعها»(٢).

والناظر إلى الكتاب وتقسيماته يرى أن ابن طباطبا قد جعل من نفسه معلماً، ولكنه في أثناء تقديم نصائحه للشعراء تبرز دقة ملاحظته وخبرته في علم الشعر، وقد استطاع أن يحوّل الأنظار إلى بعض القضايا المهمة التي تتعلق بالشعر ومنها: الطبع والصنعة وآثارهما في جودة الشعر أو قبحه، وثقافة الشاعر، وموضوعات الشعر وعلاقاته بالحياة والأحياء، واللفظ والمعنى ومظاهر الجودة والإساءة في الشعر بالنظر إليهما، والوزن والقافية وضرورتهما في الشعر ووسائل جودتهما وأسباب قبحهما، والبناء الفني للقصيدة الشعرية ومظاهر جودته، والقديم والجديد وموقف الناقد منهما، وغير ذلك(٣) والتطبيقات النقدية في الكتاب كثيرة جداً إلا أن الملاحظ عليها أنها اتخذت طابعاً تعليمياً وخلت عن التعليلات والأحكام المفصّلة على نحو ما صنع النقّاد التطبيقيون فيما بعد كالآمدي وغيره.

٢ ـ نقد الشعر:

مؤلفه أبو الفرج قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد، نشأ في بغداد وتوفي بها سنة (٣٣٧هـ) وكان عالماً بالشعر والمنطق كاتباً واسع العلم غزير الثقافة وكان

---

(١) عيار الشعر: ٦٧.

(٢) عيار الشعر: ١٧٤.

(٣) انظر نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي: ١٢٠ ـ ١٢١، وتاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس: ١٣٣ ـ ١٤٦.

ـ بعد ـ فقيهاً عالماً بالحساب. قال عنه ابن النديم: «كان قدامة أحد البلغاء الفصحاء والفلاسفة الفضلاء، وممن يشار إليه في علم المنطق»(١). وله مؤلفات في مختلف العلوم منها (كتاب السياسة) و(كتاب صناعة الجدل) و(كتاب زهر الربيع في الأخبار) و(كتاب الخراج) و(كتاب الردّ على ابن المعتز فيما عاب به أبا تمام) وغيرها وأهم كتبه النقدية كتاب (نقد الشعر).

وفي مقدمة كتابه حدّد قدامة الدافع الذي حدا به إلى تأليفه والغاية المرجوة منه، وذلك قوله: «ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً، . . .ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخر، وأن الناس قد قصّروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع»(٢).

ثم بدأ بتعريف الشعر، وتحدّث عن صناعة الشعر وصفاته ومعانيه، وفي الفصل الثاني أخذ بالحديث عن النعوت الثمانية وهي نعوت عناصر الشعر الأربعة وما يتولّد من إضافة بعضها إلى الآخر، وهي: ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ مع الوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية، واللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية.

وفي الفصل الثالث تحدث عن عيوب الشعر، وبدأها بالحديث عن عيوب اللفظ، وهي عنده: اللحن والجري على غير سبيل اللغة، والحوشي، والمعاظلة.

ثم تحدَث عن عيوب الكلام في الوزن وهي الخروج عن العروض، والتخليع، والزحاف. وأتبع ذلك بالحديث عن عيوب القوافي ومنها: التجميع والإقواء والإيطاء والسّناد.

---

(١) الفهرست: ١٣٠.

(٢) نقد الشعر: ١٥ ـ ١٦.

ثم تحدّث عن عيوب المعاني، ومنها: عيوب المديح وعيوب الهجاء وعيوب المراثي وعيب التشبيه وعيب الوصف والغزل، وختم بالحديث عن العيوب العامة للمعاني، ومنها فساد الأقسام والتكرير وفساد المقابلات، وفساد التفسير، والاستحالة، والتناقض، وإيقاع الممتنع، ومخالفة العرف، ونسب الشيء إلى ما ليس له.

بعدها تحدّث عن عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى، وعيوب ائتلاف اللفظ والوزن، وعيوب ائتلاف المعنى والوزن. وبذلك أنهى الكتاب.

والناظر إلى الكتاب يرى مهارة مؤلّفه في تصنيف كلِّ شيء بدقة ووضوح؛ فهو يضع الأنموذج ويقيس عليه، ويكثر من التقسيمات والتفريعات، وكأنه يريد أن يجعل من النقد علماً له قوانين صارمة يمكن أن تعلَّم، وهو يمثّل اجتهاداً وخطوة غير مسبوقة في تاريخ النقد عند العرب، رضي عنها أتباع المنطق والفلسفة وعارضها أصحاب النظرة التذوقية التي تنطلق من روح الشعر العربي وماضيه العريق[١].

٣ ـ رسائل الانتقاد[٢]:

لابن شرف القيرواني (٣٦٠هـ) وصاحبها مشهور في ميدان الأدب، وتتضح

---

(١) انظر حديثاً مطوّلاً عن كتاب قدامة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس: ١٨٦ ـ ٢١٤.

(٢) ورد العنوان في النسخة المطبوعة هكذا «رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء» بتحقيق حسن حسني عبد الوهاب، وفي الأعلام للزركلي أن الرسالة نشرت بعنوان (أعلام الكلام) قال: «وهذا من كتبه المفقودة، ولو سميت (رسالة الانتقاد) لكان أصح، لقول ياقوت في أسماء تصانيفه: (ورسالة الانتقاد، وهي على طرز مقامة)، أما الذي سماها (مقامات) فهو ابن بسام في الذخيرة، وقد أورد جملاً منها تتفق مع المطبوعة». انظر الأعلام ٦/ ١٣٨، ومعجم الأدباء: ٥/ ٤٣٥ ـ ٤٣٩ والذخيرة: المجلد الأول من القسم الرابع ١٣٣ ـ ١٨٥.

مقدرته على البيان من خلال أسلوبه في رسائله هذه، وهو فيها يعارض بديع الزمان في مقاماته التي تبلغ فيما كان يزعم رواتها عشرين مقامة[١]، ولذلك جعلها عشرين حديثاً كتبها في الغربة كما يقول[٢].

ومضمون الرسائل نقد لمشاهير الشعراء الجاهليين والإسلاميين وشعراء الغزل، وكذلك المحدثين من الطبقة المتأخرة في الزمان، والمتقدمة في الإحسان، كالمتنبي والصنوبري وبعض شعراء المغرب والأندلس، ويتحدث فيها أيضاً عن المبادئ النقدية، ويلقي التوجيهات العامة للنقّاد، ويتعرض لسقطات بعض الشعراء من خلال أشعارهم، ويتحدث عن العيوب الشعرية العامة، مثل اللحن والتعقيد واختلال الوزن وغير ذلك[٣].

ويغلب على مضمون الرسالة التعميم والاختصار، والتأنق في الكتابة وإيراد الأسجاع، وكأنه يرمي من خلال الرسالة إلى أن ينبه القارئ على أنه محيط بأخبار المتقدمين والمتأخرين، وأنه على جانب كبير من العلم والأدب.

ومن أمثلة النقد التطبيقي الوارد في الرسالة انتقاده لأبيات أبي نواس في مدح الخصيب والي مصر التي يقول فيها:

أجارةَ بَيْتَينا أبوكِ غيورُ ... وميسورُ ما يُرْجى لديك عسيرُ
فإنْ كنتِ لا خِلاًّ ولا أنتِ زَوْجةٌ ... فلا بَرِحَتْ منّا عليك سُتورُ
وجَاوَرْتِ قوماً لا تزاوُرَ بينهم ... ولا قُرْبَ إلا أَنْ يكونَ نُشُورُ

---

(١) رسائل الانتقاد: ٢١.

(٢) رسائل الانتقاد: ٢١.

(٣) انظر النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي: ٣٧٠.

فقد قال بعدها: «إنه لم يسمع بأوحش من هذا النسيب، ولا أخشن من هذا التشبيب، وذلك قوله: إن لم تكوني لي زوجة ولا صديقة فلا برحت منا ستور للتراب عليك، ولا كان جارك ما عشنا نحن إلا الموتى الذين لا يتزاورون، ولا يتواصلون إلى يوم النشور. على أن كلامه يشهد عليه بأنه شاكّ، وإنما المعروف في أهل الرقة والظرف، والمعهود من أهل الوفاء والعطف، أن يَفْدوا أحبابهم بالنفوس، من كل مكروه وبُؤْس، فأين ذهبت ولادته البصرية، وآدابُه البغدادية، حتى اختار الغدر على الوفاء، وبلغت به طباعه إلى أجفى الجفاء؟ فاعلم هذا وإياك أن تعمل به»[1].

وهو في المثال السابق يحدد الأبيات التي يرى فيها عيباً، ثم يبين موضع الخلل فيها، ويعلل لحكمه، ثم يأتي بنصيحة للنقاد والأدباء بتجنب ما صنعه أبو نواس والتنبيه عليه.

٤ ـ الكشف عن مساوئ المتنبي:

للصاحب إسماعيل بن عباد (٣٨٥هـ)، والصاحب لغوي صنف (المحيط) في اللغة، وأديب وعالم بالشعر والتاريخ، وهو إلى جانب ذلك شاعر له ديوان شعر مطبوع[2]، والكتاب رسالة موجهة إلى أبي الحسين حمزة بن محمد الأصبهاني، والشاعرُ الذي ينتقده الصاحب هو المتنبي، وسبب تأليف الرسالة إثارة بعض المعجبين بشعر المتنبي له، فقد ذكر هذا المُعجَبُ كما يقول الصاحب أن شعر المتنبي «مستمر النظام متناسب الأقسام» وتحداه أن يثبت أشياء

---

(١) رسائل الانتقاد: ٥٨، ٥٩.

(٢) حققه الشيخ محمد حسن آل ياسين، وطبعته مكتبة النهضة في بغداد بمشاركة دار القلم في بيروت ط٢/ ١٩٧٤م.

ينكرها في شعر المتنبي، فما كان من الصاحب إلا أن أقدم؛ وإن كان تطلب العثرات ليس من شيمه، على حد زعمه[١].

والنقد التطبيقي في الرسالة يشتمل على نقد الألفاظ والأغراض والوزن والقافية والصورة الشعرية والسرقات في شعر أبي الطيب المتنبي، ويبدو أن العداوة التي كانت في نفس الصاحب بن عباد حملته على النيل من المتنبي في رسالته، فهو متحامل عليه لأن المتنبي رفض مدحه، وهو على تحامله يدّعي حرصه على الإنصاف ويرى أن «الميل مع الهوى عن الحق يبهم سبيل الصدق»[٢].

ويأتي في بداية رسالته بمقدمة نظرية يقرر فيها أن نقد الشعر ليس في مقدور كل إنسان، ويستشهد على ذلك بأقوال العلماء كابن سلام والجاحظ.

وهو في نقده لأبيات المتنبي تطغى عليه روح السخرية مع قلة التعليل، ودأبه في ذلك أن يبحث في ديوان المتنبي عن الأبيات التي يراها ساقطة لفهاهة المعنى أو تجنّب اللياقة أو هلهلة العبارة، ويتجاوز انتقاد الأبيات إلى انتقاد شخص الشاعر فيخرج بذلك عن الموضوعية في النقد وعن المنهجية والدقة[٣].

ومن أمثلة نقده التطبيقي قوله: «ومن أوابده [يعني المتنبي] التي لا يُسْمع طوال الدهر مثالُها قوله في سيف الدولة:

إذا كانَ بعضُ الناسِ سيفاً لدولةٍ ففي الناسِ بُوقاتٌ لها وطبولُ

وهذا التحاذق منه كتغزل الشيوخ قبحاً ودلالِ العجائز سماجة، ولكن بقي

---

(١) الكشف عن مساوئ المتنبي: ٢٢٢.

(٢) المصدر السابق: ٢٢٢.

(٣) انظر النقد المنهجي عند العرب: ٢٢٢.

أن يوجد من يسمع»[١].

ويتضح من المثال السابق شدة السخرية بالمتنبي وغياب التعليل والابتعاد عن الموضوعية.

٥ ـ كتاب حلية المحاضرة:

لأبي علي الحاتمي (٣٨٨هـ) صنّفه ليذكر محاسن الشعر في رأيه، ويودعه «ما وقع إجماع نقاد الكلام والعلماء بسرائر الشعر على أنه أشعر ما قيل في معناه من كل نوع تتناوله المحاضرة، وتتهادى جواهرَهُ المذاكرة، وتتعاطى بلاغتَهُ الألسنة»[٢].

وكتاب حلية المحاضرة مجموعة من الأخبار والأحكام النقدية منسوبة إلى أصحابها، وربما أدلى الحاتمي بدلوه فيها، وهو مرتب على مجموعة فصول، ضم الفصل الأول أبواب البلاغة والبديع، كالاستعارة[٣] والمجانسة[٤] والتقسيم[٥] والمقابلة[٦] والتسهيم[٧] والتتميم[٨] والتشبيه[٩] وغيرها، وضم الفصل الثاني مجموعة

(١) الكشف عن مساوئ المتنبي: ٢٣٨.

(٢) حلية المحاضرة: ١/ ٣٠ (بتحقيق هلال ناجي).

(٣) حلية المحاضرة، فقرة ١٢ (بتحقيق جعفر الكتاني).

(٤) المصدر السابق، فقرة ٢٤.

(٥) المصدر السابق، فقرة ٢٦.

(٦) حلية المحاضرة، فقرة ٣٧.

(٧) المصدر السابق، فقرة ٣٩.

(٨) المصدر السابق، فقرة ٤١.

(٩) المصدر السابق، فقرة ٧٥.

من المباحث بدئت عناوينها بصيغة (أفعل) التفضيل، كأبدع بيت قيل في الإغراق[١]، وأحسن ابتداء[٢] وألطف تخلص[٣] وأصدق بيت[٤] وأمدح بيت[٥]، والفصل الثالث متمم للفصل الثاني في ابتداء العناوين بصيغة (أفعل) التفضيل، وفي الفصل الرابع يتحدث عن تصرف العرب في الشعر وتفننهم فيه، ويجعل الفصل الخامس للحديث عن السرقات، وينتقل في الفصل السادس إلى الحديث عن أبواب المعاني في الشعر، وكذلك الفصل السابع، أما الفصل الثامن فهو مجموعة أبيات اختارها من حماسة أبي تمّام في مجموعة أغراض من الشعر[٦]، وفي الفصل الأخير يعود إلى الحديث عن السابق والمصلي، فيذكر أبياناً لامرئ القيس وغيره من شعراء الجاهلية في معانٍ مختلفة، ثم يذكر دوران هذه المعاني على ألسنة الشعراء اللاحقين.

ويرى الدكتور إحسان عباس[٧] أن كتاب (حلية المحاضرة) قد جمع جهود قدامة وابن المعتز في المصطلح، وجهود ثعلب والنقاد السابقين في تبيان أشعر بيت وأغزل بيت وما شابه هذه الصيغة في أغراض الشعر ومعانيه المختلفة، وجهود ابن قتيبة في حصر أبيات المعاني، ثم أضاف الحاتمي باباً كان شديد الشغف به وهو الحديث عن السرقات، ذلك الموضوع الذي عالجه النقاد قبله،

---

(١) المصدر السابق، فقرة ١٠٨.

(٢) المصدر السابق، فقرة ١٤٣.

(٣) المصدر السابق، فقرة ١٦٣.

(٤) المصدر السابق، فقرة ٤١٨.

(٥) المصدر السابق، فقرة ٤٤٠.

(٦) المصدر السابق الفقرات ١٣٩١ ـ ١٥١٣.

(٧) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢٤٨.

إلا أنه ميّز حدوده في إطار مصطلحات جديدة توضحه وتؤصله.

ومن الفصل التاسع «السابق والمصلّي» نورد نموذجاً لبيان تناقل المعاني من القديم إلى المحدث، قال الحاتمي: «ومما سبق إليه امرؤ القيس، واتبعه الناس فيه، قوله:

ظَلِلْتُ رِدَائِي فَوْقَ رأسيَ قَاعِداً ... أَعُدُّ الْحَصَى مَا تَنْقَضِي عَبَرَاتِي

فأخذه النابغة فقال:

يُخَطِّطْنَ بِالْعِيْدَانِ فِيْ كُلِّ مَوْضِعٍ ... وَيَخْبأْنَ رُمَّانَ الثُّدِيِّ النَّوَاهِدِ

فقال الآخر:

عَشِيَّةَ مَالي قِصَّةٌ غَيْرَ أَنَّنِيْ ... بِلَقْطِ الْحَصَى وَالْخَطِّ فِيْ الدَّارِ مُوْلَعُ
أَخُطُّ وَأَمْحُوْ تَارَةً وَأُعِيْدُهُ ... بِكَفَّيَّ وَالْغِرْبانُ فِي الدَّارِ وُقَّعُ

وينظر إلى هذا قول كعب بن جُعَيْل:

لا يَنْكُتُونَ الأَرْضَ عِنْدَ سُؤَالِهِمْ ... لِتَطَلُّب العِلاتِ بِالْعِيْدَانِ
بَلْ يَبْسُطُونَ وُجُوْهَهُمْ فَتَرَى لَهَا ... عِنْدَ السُّؤَالِ كَأَحْسَنِ الأَلْوَانِ»(١)

٦ ـ إعجاز القرآن لأبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني (٤٠٣هـ):

الباقلاني عالم بارع في الجدل، عالي القدر في علوم القرآن الكريم والسُّنَّةِ والكلام، واجه في حياته الكثير من المعارضين والمخالفين، واشتهر بكتبه الكلامية في الردّ على مخالفيه، وتتجلّى شخصيته في كتبه قوية متمكّنة مطّلعة،

---

(١) حلية المحاضرة: ٢/ ٢٤٣.

وكتابه (إعجاز القرآن) سار في الناس ذكره، فإنَّهُ يتميز من كتب الباقلاني الأخرى بطابعه الأدبي، وقدرته على بيان أوجه الإعجاز مما بوّأ كتابه مكانة مرموقة بين الكتب التي ألفت في هذا المجال، يضاف إلى ذلك تحليله لبعض النماذج الأدبية التي أراد مِن وراء تحليلها أن يُثْبِـتَ أنَّ القرآن الكريم يفوق كلّ أثر أدبي، وأنه أعلى من أن يرتقي إلى أسلوبه بَشَر.

وفي إعجاز القرآن يبدأ أبو بكر الباقلاني بتلخيص مجملٍ لنظريته في الإعجاز، ثم يتناول هذه النظرية بالشرح والتفصيل، وهو في أثناء ذلك يرد على الاعتراضات ويفنّد حجج المعارضين والمخالفين، وينتهي إلى تقرير النتائج التي توصَّل إليها في بحثه[1].

والذي يهمُّنا من كتابه نقده التطبيقي لقصيدتين مشهورتين، الأولى معلقة امرئ القيس والثانية لاميّة البحتري، وسنعرض لنقده بشيء من التفصيل:

اختار القاضي امرأ القيس الذي يمثل «طريقة العرب» عند نقاد عصره، وانتقى معلَّقَتَهُ نموذجاً من شعره، وهي كما يقول عنها «أجود أشعاره»[2] فانتقدها ليبيّن عوارها ويثبت أن القرآن الكريم لا يدانيه كلام، ولا يسمو إلى بيانه بيان. فقد ذكر أبيات المعلقة، وتعرّض للنقد السابق لها الذي يبدي أصحابه إعجابهم بأبيات الشاعر وفنّد أحكامهم ليثبت خلاف ما ذهبوا إليه.

وربما خالف الشائع بين الدارسين في فهم بعض التعابير الدارجة على ألسنة الشعراء من مثل قول امرئ القيس:

قفا نبك. . . (البيت).

---

(١) انظر أثر القرآن في تطور النقد العربي: ٢٧٩.

(٢) إعجاز القرآن: ٢٤٣.

فهو ينكر على الشاعر أن يستوقف من يبكي لذكر الحبيب، لأن ذكراه لا تقتضي بكاء الخليّ، وإنما يصح طلب الإسعاد في مثل حالة الشاعر، يقول: «فإذا كان المطلوبَ وقوفه وبكاؤه أيضاً عاشقاً صحّ الكلام من وجه، وفسد المعنى من وجه آخر، لأنه من السخف ألا يغار على حبيبه، وأن يدعو غيره إلى التغازل عليه والتواجد معه فيه!»[١] والواقع أن كلام امرئ القيس «قفا نبك» يحتمل وجوهاً كما يقول شرّاح قصيدته، الأول: أن يكون خاطب رفيقين، والثاني: أن يكون خاطب رفيقاً واحداً وثنّى، لأنَّ العرب تخاطب الواحد بخطاب الاثنين، فيقولون للرجل: قوما واركبا؛ قال الله تبارك وتعالى مخاطباً لمالك خازن جهنم: ﴿أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ﴾[ق: ٢٤] فثنّى وإنما يخاطب واحداً[٢].

والثالث: أن يكون أراد: «قفن» بالنون، فأبدل الألف من النون وأجرى الوصل على الوقف، وأكثر ما يكون هذا في الوقف، وربما أُجرِيَ الوصل عليه. وكان الحجاج إذا أمر بقتل رجل قال: (يا حرسي اضربا عنقه) قال أبو بكر: أراد اضربن، وقال ﷻ: ﴿لَنَسْفَعًا بِالنَّاصِيَةِ﴾[العلق: ١٥]»[٣].

والوجه في الأبيات أن الشاعر جرى على ما جرى عليه الشعراء والناس من الاستعانة بالرفاق على التخفف من الوجد والحزن، عن طريق المشاركة الوجدانية التي يجدونها في بكاء الصحاب والأعوان، وهذه ظاهرة اجتماعية مقررة[٤].

وفي أثناء تحليله للمعلقة وقصيدة البحتري يوازن بين ما جاء من فنون

---

(١) إعجاز القرآن: ٢٤٤.

(٢) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ١٦.

(٣) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ١٧، وانظر شرح المعلقات السبع: ٩ ـ ١٠.

(٤) انظر كتاب (الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن): ٣٧٦.

التعبير، والتصرف في القول، ونظم الكلام فيهما وما جاء شبيهاً أو مقارباً لهما في القرآن الكريم، منبهاً إلى تفوق القرآن دائماً «ومن أهم ما واجهه هنا الانتقال من غرض إلى آخر، والتصرف في ذلك الانتقال، ليبيّن روعة القرآن فيه، وتهافت امرئ القيس والبحتري، واختلال نظمهما»[1].

وفي المقابل يحلّل الباقلاني سورتين من القرآن الكريم هما سورتا النمل وغافر، وهو من خلال ذلك يطبق منهجه في تحليل قصيدتي امرئ القيس والبحتري، فيعد السورة وحدة فنية موضوعية، ويحلّلها من وجوه متعددة هي[2]:

١ ـ النظم والتناسب والرصف.

٢ ـ المفردات ومعانيها الشريفة.

٣ ـ وجوه الإعجاز من خلال النظم.

٤ ـ تقريب معاني السورة وشرح مواطن الجمال فيها.

وهكذا كان في كتاب (إعجاز القرآن) للباقلاني صورة تطبيقية لممارسة النقد الأدبي على نصوص أدبية بعينها، وفق منهج رسمه لنفسه، أهم ما فيه تلك النظرة الشاملة للقصيدة كاملة وللسورة القرآنية كاملة، وهذا من شأنه أن يسهم في إبعاد التهمة عن النقد الأدبي العربي في أنه نقد جزئي موضعي ينظر إلى أبيات مجتزأة، ولا ينظر إلى القصيدة على أنها وحدة أدبية كاملة.

٧ ـ الإبانة عن سرقات المتنبي:

لأبي سعد محمد بن أحمد العميدي (٤٣٣هـ) وصاحبه أديب نحوي لغوي

---

(١) أثر القرآن في تطور النقد العربي: ٢٨٨.

(٢) إعجاز القرآن للباقلاني: ٢٨٧ وما بعدها.

مصنف[١]، وكتابه (الإبانة) يتألف من مقدمة نظرية تتضمن رأي المؤلف في السرقات وبيان صعوبة الحكم على بيت بالسرقة، ثم يتحدث المؤلف عن حسن الأخذ وجودة السرقة.

وواضح أنه اطلع على كتب النقاد السابقين الذين بحثوا في سرقات المتنبي، وهو يذكر (الوساطة) صراحة في أول كتابه[٢]، ويذكر أنه لا يلوم المتنبي على السرقة إذا استكمل شروط الأخذ فكسا المعنى المسروق من عنده لفظاً[٣].

ويخصص بقية كتابه للنقد التطبيقي، فيذكر بيتاً لأحد الشعراء السابقين ثم يأتي ببيت المتنبي الذي يشبهه، من دون تعليق في الغالب، ومن أمثلة النماذج التي أوردها: قوله: «ابن الرومي:

وأعـــوامٌ كـــأن العـــام يـــوم ... وأيـــامٌ كـــأن اليـــوم عـــام

أبو تمام من قصيدة أولها:

دِمَـــنٌ ألـــمَّ بهـــا فقـــالَ سَـــلامُ ... .
أعـوامُ وصـلٍ كَـاد يُنْسي طولَهـا ... ذكـــرُ النَّـــوَى فكأنّـــها أيـــامُ
ثُـمَّ انبـرَتْ أيـامُ هجـرٍ أَعْقَبَـتْ ... نجـــوى أســـىً فكأنَّهـــا أعـــوامُ
ثُمَّ انقـضَتْ تلـكَ الـسِّنونَ وأهلُهـا ... فكـــأنها وكأنـــهم أحـــلام

قال المتنبي:

إنَّ أيَّـــامَنا دُهُـــورٌ إذا غِبْـــــتَ وســاعاتنا القــصار شــهور

(١) انظر معجم الأدباء: ١٤٥.
(٢) الإبانة عن سرقات المتنبي: ٢٣.
(٣) المصدر السابق: ٢٣.

ومشرع هذا المعنى كثير الوُرَّاد»[١]، والبيت الذي نسبه العميدي للمتنبي إنما هو لأبي المعتصم عاصم بن محمد الأنطاكي[٢] كما ورد في المنصف لابن وكيع[٣] وإنما كان يقصد قول المتنبي:

تُدمي خدودَهُمُ الدموعُ وتنقضي ساعاتُ ليلهمُ وهُنَّ دهورُ

الذي نصّ ابن وكيع على أنّه أخذ معناه من بيت أبي المعتصم[٤].

والعميدي يحرص على ذكر تردّد المعنى عند غيرِ شاعر قبل أن يذكره في شعر المتنبي، وكأنه يؤرخ لتطور المعنى وانتقاله من شاعر إلى آخر، وربما كان يلمح إلى شهرة المعنى واجتراء المتنبي عليه. ومهما يكن من أمر فإن كتاب العميدي تَرْدادٌ أو نقلٌ في معظمه لما ورد في المصنفات قبله، وهذا ما يقلل من قيمة الكتاب.

٨ ـ كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه:

لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) وصاحبه كاتب شاعر واسع الثقافة والاطلاع، ويشهد بذلك كتابه العمدة[٥] وديوان شعره المطبوع[٦]،

(١) الإبانة: ٣٦، ٣٧.

(٢) ذكره المرزباني في معجم الشعراء: ١٢٠.

(٣) المنصف (بتحقيق د. الداية): ٣١٦.

(٤) انظر المنصف (بتحقيق د. الداية): ٣١٦ ولعل العميدي كان ينقل من المنصف فأسقط البيت سهواً.

(٥) له طبعات مختلفة أشهرها التي بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد وطبعتها دار الجيل بيروت ط٥/ ١٩٨١، والتي بتحقيق د. محمد قرقزان وطبعتها دار المعرفة ببيروت ط١/ ١٩٨٨.

(٦) جمعه ورتبه الدكتور عبد الرحمن ياغي وطبعته دار الثقافة في بيروت.

وقد شارك في كثير من ينابيع المعرفة كاللغة والأدب والشعر والتأريخ الأدبي وغيره والفقه على ما يذكر صاحب كشف الظنون، ويعد كتابه (العمدة) في طليعة كتبه الأدبية، وقد تبوّأ الكتاب منزلة رفيعة عند الدارسين ولاقى إقبالاً وذيوعاً منذ تأليفه.

وقد صنّفه المؤلف لينظم فوضى التأليف في علم الشعر وأبواب هذا العلم، وليجلّي الاصطلاحات الخاصة به، ولذلك حرص على المنهجية في كتابه، وقد تطرق للحديث عن حد الشعر وبنيته وطبيعته وقيمته وطريقة صنعه والقديم والمحدث والطبع والصنعة واللفظ والمعنى وبناء القصيدة والرخص الشعرية والسرقات والفنون الشعرية، وإلى جانب ذلك درس البلاغة وتكلم على الإيجاز والمجاز والاستعارة والتشبيه والتصدير والمطابقة وغيرها من الفنون البديعية، كما تحدث عن تنقل الشعر في القبائل وأصول النسب وأخبار العرب وأيامهم وبيوتات الشعر والمعرقين فيه مما له صلة بثقافة الناقد الأدبي. وهو في كل ذلك كان يسعى إلى «الشمول وعدم التخصص»[1].

وفيما يلي مثال لطريقته في أحد فصول الكتاب وهو فصل التشبيه، فقد بدأه بالتعريف اللغوي للتشبيه، ثم الاصطلاحي. ثم ذكر فوائد التشبيه، وتتمثل في إخراج الأغمض إلى الأوضح بغرض البيان، ثم ذكر التشبيه الحسن والتشبيه القبيح، وذكر أمثلة للقبيح وردت في كتاب الرماني (النكت في إعجاز القرآن)، ومنها قول بعض شعراء عصر الرماني:

صُدْغُهُ ضِدُّ خَدِّهِ مثلما الوعـ ... ـدُ إذا ما اعتبرت ضد الوعيد

وقد عابه الرماني لأنَّه شبه الأوضح بالأغمض، وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه، ودافع ابن رشيق عن الشاعر، ورأى أن الرماني قد جار عليه، إذ

(١) انظر النقد الأدبي في القيروان في العهد الصنهاجي لأحمد يزن: ١٤٣.

كان قصد الشاعر أن يشبّه ما يقوم في النفس دليله بأكثر مما هو عليه في الحقيقة؛ كأنه أراد المبالغة. . .[(١)].

ثم ناقشَ أمثلة كثيرة عن التشبيه وبين مواضع التشبيه فيها وشرحها، ثم ذكر أدوات التشبيه وأنواعه باعتبار عدد المشبه والمشبه به ومعناه، ثم ذكر تشبيهات المتقدمين التي نفر منها المولدون كقول امرئ القيس:

وتعطو بِرَخْصٍ غير شثنٍ كأنه أساريعُ ظبيٍ أو مساويكُ إسْحِلِ

والسبب في نفورهم منه أن «البنانة ـ لا محالة ـ شبيهة بالأسروعة، وهي دودة تكون في الرمل، وتسمى جماعتها بناتِ النقا، وإيّاها عنى ذو الرمّة بقوله:

خراعيبُ أَمْثالٌ كأنّ بَنَانَها بناتُ النَّقَا، تخفى مراراً وتَظْهرُ

فهي كأحسن البنان: ليناً وبياضاً، وطولاً، واستواءً، ودقةً، وحمرة رأس، كأنه ظفر قد أصابه الحناء، وربما كان رأسها أسود»[(٢)] ومثل هذا التشبيه تنفر منه أذواق المولدين الذين يصفون البنان بأوصاف أجمل وأقرب إلى أذواقهم كقول عبدالله بن المعتز:

أَشَرْنَ على خوفٍ بأغصانِ فِضَّةٍ مُقَوَّمَةٍ أثمارُهُنَّ عَقِيْقُ

ويمكن للمتتبع أن يجمع آراءه وأحكامه النقدية التطبيقية من كل فصل يدرسه، وسيحصل على الوفير منها مما يمكن أن يكون أساساً لدراسة منفصلة تتناول الجانب التطبيقي في نقد ابن رشيق القيرواني.

---

(١) العمدة: ١/ ٤٩٠.

(٢) العمدة: ١/ ٥٠٨، ٥٠٩.

٩ ـ قراضة الذهب في نقد أشعار العرب[١]:

لابن رشيق أيضاً، والكتاب كما يقول محققه إنما هو صورة ذهن ابن رشيق وتفكيره الشخصيّ وتفقهه لا في الصناعة الشعرية بل فيما هو أبعد من ذلك: في «الخلق الشعري» على حد المصطلح العصري[٢]، وفي هذه الرسالة يتتبع ابن رشيق المعاني الشعرية منذ أن اخترعها مخترعها فتناولها منه من جاء بعده فزاد عليه وأحسن أو قصر عنه فأخفق حتى عصر ابن رشيق.

والكتاب مزيج من النقد النظري والتطبيقي، وجانب التطبيق فيه أوضح، ويتميز المؤلف من خلال كتابه بسعة اطلاعه وطول باعه في الثقافة الأدبية وحفظه للأشعار التي سبقته، يدل على ذلك تتبعه لأحد المعاني وتردده في شعر الشعراء، وذلك قوله: «وأول ما أبدأ به من ذلك ما كان من جهة الاستعارة كقوله:

بمنجـــردٍ قَيْـــدِ الأوابـــدِ هَيْكَـــلِ

فإنه أول من قيّدها وسبق إلى الاستعارة البديعة فاتّبعه الناس، فقال بعضهم:

قيـــدِ الأوابـــدِ فـــي الرِّهـــانِ جـــوادِ

فزاد زيادة كانت بالنقص أشبَه لأن الرِّهانَ لا يقيَّد وإن استعير لها ذلك فبعيد، واستغرق قول ابن المعتز:

كـــأنَّ مـــا يَفِـــرُّ منـــه يَطْلُبُـــه

وإن كان غايةً لكون القيد ألزم ليد المطلوب وهما فيه أحصلُ، وقال أبو

---

(١) حققه الشاذلي بويحيى وطبعته الشركة التونسية ١٩٧٢م.

(٢) قراضة الذهب (مقدمة المؤلف): ٦.

الطيب وهو خاتم الفحول من المولَّدين:

أَجَـــلِ الظَّلِـــيمِ ورِبْقَـــةِ الـــسَّرْحَانِ

فأتـى بالمعنـى فـي غيـر اللفظ وزاد زيـادة جيّدة وإن لـم يبلـغ صاحـب الاختراع. . . »[1].

وابن رشيق فيما سبق يذكر المعنى الأول ثم يذكر تردد هذا المعنى في شعر الشعراء ولا يكتفي بذلك بل يحكم على إحسان الشعراء اللاحقين أو إساءتهم وهذا نقد تطبيقي، وهو الذي يقصد من ذكر هذا الكتاب هنا.

١٠ ـ كتاب دلائل الإعجاز:

للإمام أبي بكـر عبـد القاهـر بـن عبـد الرحمن بـن محمـد الجرجانـي (ت٤٧١هـ)، وقد حظي مؤلفه بمنزلة عظيمة، وجاء في ترجمته أنه «قرأ ونظر في تصانيف النحاة والأدباء، وتصدّر بجرجان، وحُثَّت إليه الرحال، وصنّف التصانيف الجليلة»[2] وكان شافعي المذهب أشعري الأصول متكلّماً. وقال السيوطي: «كان من أكابر أئمة العربية والبيان»[3] وقال طاش كبري زاده: «ولو لم يكن له سوى كتاب أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لكفاه شرفاً وفخراً»[4].

وفي كتاب (دلائل الإعجاز) يسعى عبد القاهر إلى إثبات أن بلاغة الكلام تكون في النظم، وأن القرآن الكريم معجز بالنظم، ولذلك يكثر من الأمثلة والشرح ليقرب فكرة النظم إلى الأذهان، ولإيضاح فكرته اضطر إلى الحديث عن بعض فنون البلاغة التي تتعلق بتركيب الجملة والعبارة، كالفصْل والوصل

(١) قراضة الذهب: ٢١، ٢٢.
(٢) إنباه الرواة: ٣/ ١٨٨.
(٣) بغية الوعاة: ٢/ ١٠٦.
(٤) مفتاح السعادة: ١/ ١٧٠.

والتقديم والتأخير والحذف والذكر وارتباط الكلام بالحروف والأدوات، وكان يعيد الرأي أحياناً، ونجده يختم كتابه بفصل عن الذوق وأهميته في إدراك البلاغة[١].

والذي يهمنا من الكتاب الجانب النقدي فيه، وهو جانب يمكن أن نصفه بأنه تعليمي إيضاحي يتضمن استعراض آراء النقاد السابقين وإجماعهم على ذم شعر ما أو استحسانه، وهو يصنع ذلك دعماً لفكرة نظرية يطرحها، ومن ذلك مثلاً قضية اللفظ وتفصيلها عنده، فهو يرى أن الألفاظ لا تراد لأنفسها وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني، وحين يحتاج إلى المثال التطبيقي يذكر إجماع العلماء على ذم مَنْ يحمله تطلّب السجع والتجنيس على أن يضيم لهما المعنى. . . كالذي صَنع أبو تمام في قوله:

سَيْفُ الإمَـام الّـذِيْ سَـمَّتْه هَيْبَتُـهُ ... لمّـا تَخَـرَّمَ أَهْـلُ الأَرْضِ مُخْتَرِمـا

قَرَّتْ بِقُرَّانَ عَـيْنُ الـدِّيْنِ وانْـشَتَرَتْ ... بِالأَشْتَرَيْنِ عُيُونُ الـشِّرْكِ فَاصْـطَلَما

وقوله:

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِـهِ الـسَّمَاحَةُ وَالْتَـوَتْ ... فِيْـهِ الظُّنُـونُ أَمَـذْهَبٌ أَمْ مُـذْهَبُ

ثم يمضي في شرح علة الضعف في البيتين ويوظفهما لخدمة فكرته[٢].

ومن أمثلة النقد التطبيقي عنده إيراده لأبيات البحتري:

بَلَوْنـا ضَـرَائبَ مَـنْ قَـدْ نَـرَى ... فَمـا إِنْ رَأَيْـنا لِفَتْـحٍ ضَـرِيْبا

هُـوَ الْمَـرْءُ أَبْـدَتْ لَـهُ الْحَادِثـا ... تُ عَـزْماً وَشِـيْكاً وَرَأْيـاً صَـلِيْبا

تَنَقَّـلَ فِـيْ خُـلُقَيْ سُـؤْدَدٍ ... سَـماحاً مُرَجًّـى وَبَأسـاً مَهِيْبـا

فَكَالـسَّيْفِ إِنْ جِئْتَـهُ صَـارِخاً ... وَكَـالْبَحْرِ إِنْ جِئْـتَه مُـسْتَثِيْبا

---

(١) انظر (عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده): ٣٤.

(٢) انظر دلائل الإعجاز: ٥٢٣ (بتحقيق محمود شاكر).

ثم يمضي في تعليل حسنها فيقول: «فإذا رأيتها قد راقتك وكَثُرت عندك، ووجدْتَ لها اهتزازاً في نفسك، فَعُدْ فانظر في السبب واستقصِ في النظر، فإنك تعلم ضرورةً أن ليس إلا أنه قَدَّم وأخر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها (علم النحو) فأصاب في ذلك كله، ثم لطَّف موضع صوابه، وأتى مأتىً يوجب الفضيلة»[1].

وبعد هذا التعليل الإجمالي يشرع في التفصيل فيقول: «أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله: (هو المرء أبدت له الحادثات) ثم قوله: (تنقّل في خُلُقَيْ سُؤْدُدِ) بتنكير (السؤدد) وإضافة (الخلقين) إليه، ثم قوله (فكالسيف) وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ، لأن المعنى لا محالة: فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله (وكالبحر)، ثم أَنْ قَرَنَ إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه، ثم أنْ أخرج من كل واحدٍ من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله (صارخاً) هناك و(مستثيبا) ههنا؟ لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببُه ما عَدَدْتُ، أو ما هو في حكم ما عددت، فاعرف ذلك»[2].

إنه يذكر النص ثم يحدد مواطن الجمال فيه، ولذلك أمثلة كثيرة في كتابه مما يحدو بنا إلى جعل كتابه ضمن الكتب النقدية التطبيقية غير الخالصة.

ج ـ النقد التطبيقي في كتب الأدب العامة وكتب الأخبار:

ثمة نقد تطبيقي في كتب الأدب العامة وكتب أخبار الشعراء، أما كتب الأدب العامة فإننا نجد فيها نقداً يدلي به المؤلف بين الفينة والأخرى عندما يعنّ له التعليق على بيت أو مجموعة أبيات، ولذلك يمكن أن يقال إن النقد الأدبي

---

(١) دلائل الإعجاز: ٨٥ (بتحقيق محمود شاكر).

(٢) المصدر السابق: ٨٦.

في كتب الأدب العامة قليل الأهمية ـ فيما يتعلّق بالبحث في النقد التطبيقي ـ ذلك أنه كان في الغالب صدى لما في الكتب النقدية المتخصصة.

ومن كتب الأدب العامة التي تضم في تضاعيفها نقداً تطبيقياً كتاب (العقد الفريد)[١] لابن عبد ربه (ت٣٢٨هـ)، وكتاب (الأمالي)[٢] لأبي علي القالي (٣٥٦هـ) و(الإمتاع والمؤانسة)[٣] لأبي حيان التوحيدي (ت٤٠٠هـ) وكتاب (زهر الآداب)[٤] للحُصْري القيرواني (ت٤٥٣هـ) و(الممتع في علم الشعر وعمله»[٥] لعبد الكريم النهشلي القيرواني (ت نحو ٤٠٥هـ) وغيرها . . .

والحديث عن النقد التطبيقي في أحد الكتب السابقة يغني عن الحديث عنها مفصلة، والكتاب الذي سنختاره هو كتاب **«زهر الآداب وثمر الألباب»** لأبي إسحاق إبراهيم بن علي القيرواني ومنهج الكتاب قريب من منهج الجاحظ في كتبه، فالحُصْري يعتمد على طريقة الجمع واختيار النصوص بعناية وفق ذوقه الخاص، ولم يصدر أحكامه على النصوص إلا في القليل النادر، وقد عبر عن ذلك في مقدمة كتابه بقوله: «وليس في تأليفه من الافتخار أكثر من حسن الاختيار، واختيار المرء قطعة من عقله تدلُّ على تخلّفه أو فضله»[٦].

---

(١) حققه أحمد أمين وآخران، وطبعته دار الكتاب العربي ببيروت/ ١٩٨٣م، وألف الدكتور جبرائيل جبور (ابن عبد ربه وعقده) منشورات دار الآفاق الجديدة ببيروت، ط٢/ ١٩٧٩م.

(٢) طبعته دار الكتب المصرية وصوره المكتب التجاري ببيروت.

(٣) حققه أحمد أمين وأحمد الزين، وطبعته دار مكتبة الحياة ببيروت.

(٤) حققه علي محمد البجاوي وطبعته دار إحياء الكتب العربية في القاهرة، ط١/ ١٩٥٣م.

(٥) حققه الدكتور منجي الكعبي، وطبع في ليبيا وتونس.

(٦) زهر الآداب: ١/ ٣.

وربما كانت الموازنة بين الشعراء أهم ما ورد في كتابه من نقد تطبيقي؛ فقد وازن بين أبي تمام والبحتري، وذكر نماذج من أشعار البحتري التي تفضل شعر أبي تمام وردت في مناظرة بين الحاتميّ وَمتعصب للبحتري، ثم أورد ردّ الحاتمي عليها دون أن يتدخل فينقد أو يعلق، وربما كان نقله للمناظرة وسكوته عن التعليق عليها دليل رضاً عما جاء فيها[١].

وكذلك كانت السرقات الأدبية من النقد التطبيقي الذي اعتنى به الحصري.

وأما كتب أخبار الشعراء؛ فهي ـ في الغالب ـ تروي أخباراً عن حياة الشعراء وأنسابهم وأشياء من أشعارهم مع تعليقات للسابقين عليها، ومن هذه الكتب (أخبار أبي تمام)[٢] لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (ت٣٣٥هـ) و(أخبار البحتري)[٣] له، و(أشعار أولاد الخلفاء وأخبارهم)[٤] له أيضاً، و(أخبار الشعراء المحدثين)[٥] له أيضاً، وكتاب (الأغاني)[٦] لأبي الفرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ)، وغيرها.

وكتاب **«أخبار أبي تمام»** مثلاً كتاب إخباري، ألحق به في أوله رسالة الصولي إلى أبي الليث مزاحم بن فاتك، وفيها يفصح الصولي عن رأيه، ويدافع

---

(١) زهر الآداب: ٢/ ٦٠١ وما بعدها.

(٢) حققه خليل عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام أفندي، وطبعه المكتب التجاري في بيروت.

(٣) حققه د. صالح الأشتر، وطبعته دار الفكر بدمشق، ط٢/ ١٩٦٤م.

(٤) حققه المستشرق ج. هيورت، وطبعته مطبعة الصاوي بمصر ١٩٣٦م.

(٥) طبع في دار المسيرة ببيروت، ط٢/ ١٩٨٢م.

(٦) طبع عدّة طبعاتٍ؛ أوَّلُها طبعةُ بولاق (١٢٨٥هـ) وثانيها طبعة (السَّاسي) بلا تاريخ؛ القاهرة، والثالثة طبعة (دار الكتب المصرية، ١٩٢٧) طبعة بيروت (دار الثقافة) ١٩٥٥ ـ ١٩٦٤م، والخامسة طبعة دار الشعب (١٩٦٩م ـ ١٩٧٩م) القاهرة.

عن أبي تمام، ويقدم حججه في هذا الدفاع[١]، أما الفصل الأول من الكتاب فيختص بذكر الأخبار التي جاءت في تفضيل أبي تمام، وهو مجموعة أحكام ينقلها عن الأدباء الذين تحزبوا لأبي تمام أو حكموا لصالحه، وبقية الكتاب في سرد أخبار أبي تمام مع بعض معاصريه من رجالات الدولة وأعلامها، ثم فصل صغير فيما روي من معايب أبي تمام.

والقارئ يلمس تعصّب الصولي لأبي تمام، مما أبعد كتابه عن النقد الموضوعي الدقيق، وهذا سببه أشياء منها إفراطه في الحديث عن سعة علمه، ثم إن القاعدة التي وضعها في كتابه عن نقاد أبي تمام تنبئ بتعصبه؛ فهو يرى أن خصوم أبي تمام أحد رجلين: رجل جاهل عجز عن فهمه فعابه، ورجل معاند ساقط يريد أن يتخذ من تجريحه لأبي تمام سبيلاً إلى المجد، وأما أن يأتي ناقد ليدرس شعر أبي تمام فينتقده عن اعتقاد فني أو بصر بالشعر الجيد وعلم به فذلك ما لا يقبله الصولي، ولا يستسيغه، وفي هذا يقول: «وَلَيْتَ أبا تمام مُنِيَ بِعَيْبِ مَنْ يَجِلُّ في علم الشعر قَدْرُهُ أو يَحْسُنُ به علمُه، ولكنه مُنِيَ بمن لا يعرف جيداً ولا ينكر رديئاً إلا بالادعاء»[٢].

ومن كتاب (أخبار أبي تمام) اخترت نموذجاً للنقد التطبيقي ورد فيه، وهو قوله: «حدثني أبو الحسن الأنصاري، قال حدثني ابن الأعرابي المنجمُ قال: كان أبو تمام إذا كلمه إنسان أجابه قبل انقضاء كلامه، كأنّه كان علم ما يقول فأعدّ جوابه، فقال له رجلٌ: يا أبا تمام. لم لا تقول من الشعر ما يُعرف؟ فقال: وأنتَ لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفحمه. وحدثني أبو

(١) أخبار أبي تمام: ١/ ٥٩.

(٢) أخبار أبي تمام: ٣٨.

الحسين الجرجاني قال: الذي قال له هذا أبو سعيد الضرير بخراسان، وكان هذا من علماء الناس، وكان متصلاً بالطّاهرية. ولا أعرف أحداً بعد أبي تمام أشعر من البحتري، ولا أغضّ كلاماً، ولا أحسن ديباجة، ولا أتم طبعاً، وهو مستوي الشعر، حلو الألفاظ، مقبول الكلام، يقع على تقديمه الإجماع، وهو مع ذلك يلوذ بأبي تمام في معانيه. فأيّ دليل على فضل أبي تمام ورياسته يكون أقوى من هذا؟

قال أبو تمام:

يَسْتَنْزِلُ الأَمَلَ الْبَعِيْدَ بِبِشْرِهِ ... بُشْرَى الْمُخِيْلَةِ بِالرَّبِيْعِ الْمُغْدِقِ
وَكَذا السَّحَائِبُ قَلَّما تَدْعو إلى ... مَعْرُوفِها الرُّوَّادَ مَا لَمْ تَبْرُقِ

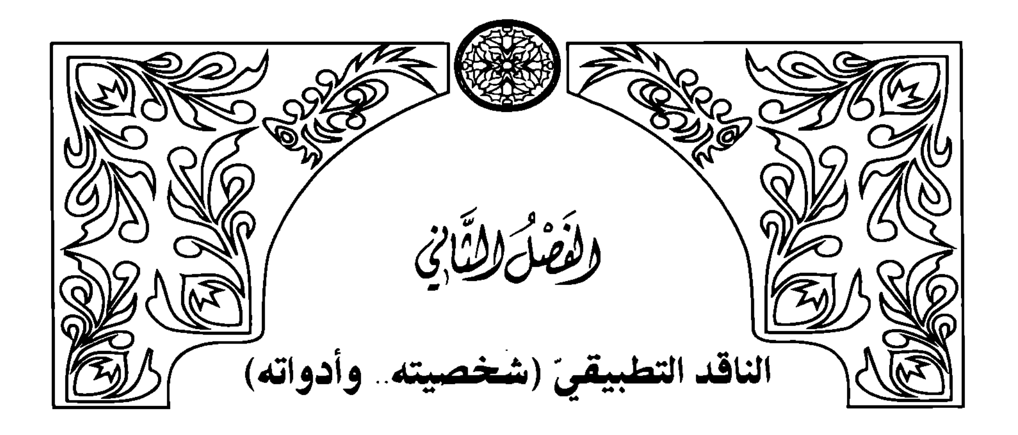
فحسّن هذا المعنى وكمّله، ثم أوضَحَه في مكان آخر واختصره فقال:

إنّما الْبِشْرُ رَوْضَةٌ فَإذا أَعْـ ... ـقَبَ بَذْلاً فَرَوْضَةٌ وَغَدِيْرُ

فما زال البحتري يردد هذا المعنى في شعره، ويتبع أبا تمام فيه، ويقع في أكثره دونه»[(١)].

وبذلك تعرّفنا عدداً مِن مصادر المكتبة النقدية التطبيقية، في القرنين الرابع والخامس الهجريين، من خلال إلقاء الضوء على مؤلفيها وثقافاتهم ومناهجهم التي تخصّ النقد التطبيقيّ فيها، مع بعض النماذج التي توضّح ذلك؛ وقد ظهرت في أثناء ذلك بعض جوانب شخصياتهم التي تستحق أن يُفرَدَ لها فصل يتناوَلها بالبحث والدراسة.

(١) أخبار أبي تمام: ٧٢ ـ ٧٣.



تتألّف العملية النقدية من ركنين أساسيين: الناقد، والنصّ، وهنالكَ ركنان آخران: ركنٌ سابقٌ للعملية النقدية، وهو المبدع، وركنٌ لاحق لها، وهو قارئ النقد؛ وتاريخ النقد التطبيقي في القرنين الرابع والخامس الهجريين يقتضي الاكتفاءَ بالوقوفِ عندَ الركنين الأساسيين: الناقد، والنصّ، ولذلك جعلت هذا الفصل خاصاً بدراسة شخصية الناقد التطبيقي وأدواته، وجعلت الفصل التالي لدراسة النص.

شخصية الناقد التطبيقي:

كيف كانت شخصية الناقد الأدبي؟ أكانت قوية حازمة أم ضعيفة مجاملة خجلة؟ والأهم من ذلك: ما الذي يسهم في تكوين شخصية الناقد؟ أهي ملكاته الشخصية وسماته النفسية فتجعله تارة حاداً متعالياً وتارة أخرى يقوى في نفسه خلق الحياء فيتلمس الأعذار لأصحاب النصوص المنتقدة؟ ثم ما الثقافة الضرورية للناقد التطبيقي؟ وأيهما أفضل للنقد: ناقد ذو تأصيل علمي واسع مطلع على جهود السابقين وعلى الثقافات المحلية والوافدة، أم ناقد تمرّس في فن من فنون العربية وراح يستخدمه وحده في انتقاد النصوص؟ ثم متى يكون الناقد التطبيقي موضوعياً؟ وما الموضوعية أساساً؟ وهل تحلّى بها نقادنا التطبيقيون؟!.

مجموعة من التساؤلات المهمة يطرحها هذا الفصل ويسعى للإجابة عنها؟

ونبدأ بالملكات الشخصية للناقد التطبيقي.

أولاً ـ الملكات الشخصية للناقد التطبيقي:

قبل البحث في الملكات الشخصية للناقد التطبيقي، يجدر بنا أن نؤكد أن من المنهجية الابتعاد عن تعميم الأحكام وإلقائها جزافاً، ولذلك كان المقصود من الحديث عن الملكات الشخصية عند الناقد التطبيقي جمع الصفات الإيجابية أو السلبية الغالبة على مجموعة من النقاد التطبيقيين خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين وليس الجزم بأن هذه الصفة أو تلك كان يتّصف بها الجميع.

١ ـ الإبداع:

يتميّز نقاد الشعر التطبيقيّون بأن كثيراً منهم كانوا شعراء، ويعني هذا أنهم هم أيضاً أبدعوا نصوصاً كان يمكن أن تكون موضع دراسة الآخرين، ولو شئنا أن نذكر بعضهم لذكرنا ابن طباطبا (٣٢٢هـ)، فهو كما ذكر ياقوت «شاعر مُفْلِق... شائع الشعر»[١] وأنشد نبذة من أشعاره، والآمدي (٣٧٠هـ) كان له شعر حسن[٢]، والصاحب بن عبّاد (٣٨٥هـ) له ديوان شعر مطبوع[٣]، وأبو علي الحاتمي (٣٨٨هـ) وُصِفَ بأنَّه «شاعر كاتب يجمع بين البلاغة في النثر والبراعة في النظم»[٤]، والقاضي الجرجاني (٣٩٢هـ) شاعرٌ مُجيدٌ صنف ديوان شعره

---

(١) معجم الأدباء: ٥/ ٩٧ وقد جمع أبو بكر الصولي ديوان شعره ورتبه على حروف المعجم، انظر الفهرست: ١٦٨.

(٢) معجم الأدباء: ٢/ ٤٧٢، ٤٧٣.

(٣) حققه الشيخ محمد حسن آل ياسين وطبعته مكتبة النهضة في بغداد بالاشتراك مع دار القلم في بيروت ط٢/ ١٩٧٤م.

(٤) معجم الأدباء: ٥/ ٣١٣.

بنفسه[١]، وابن وكيع التنيسي (٣٩٣هـ) كان شاعراً أيضاً وله ديوان شعر أكثره في الوصف والخمر[٢]، ومن الشعراء النقاد أيضاً أبو العلاء المعري (٤٤٩هـ) وله أشعار كثيرة جداً تدل على تمرسه في هذا الباب وطول باعه فيه، وهو من الأعلام المشهورين في الشعر العربي[٣].

ومنهم أيضاً: أبو منصور الثعالبي (٤٢٩هـ) وقد جمعت أشعاره[٤]، ومنهم أيضاً ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) له ديوان شعر مطبوع[٥].

وهكذا نرى أن أغلب النقاد التطبيقيين كانوا شعراء، ولاشك أن ذلك كان له أثر كبير في نقدهم للشعر. وقد يقال إن الناقد لابد أن يكون ذا طبع موهوب حتى يستطيع أن يضع يده على مواطن الجمال في النصوص التي يدرسها ثم يتمكن من تبيينها للناس بأسلوب واضح جميل لا تعقيد فيه، وهنا تبرز قضية لغة الناقد الأدبي ومدى تأثيرها في القارئ.

٢ ـ تنوع الاختصاص:

إن اطّلاع الناقد على عدد من العلوم يزيده قوة في نقده وثقة بما يقول، ونقادنا التطبيقيون كانوا متمرسين في عدد من فروع الثقافة التي كانت متاحة في

(١) وفيات الأعيان: ٣/ ٢٧٨.

(٢) جمع أشعاره الدكتور حسين نصار تحت عنوان: (ابن وكيع التنيسي شاعر الزهر والخمر) وطبع في مكتبة النهضة.

(٣) من كتبه التي تضم أشعاره كتاب (سقط الزند) وديوان (اللزوميات) ولهما شروح كثيرة، و(مَلْقى السبيل).

(٤) جمعها د. عبد الفتاح الحلو، ونشرها ضمن مجلة المورد العراقية: مج٦ ع١.

(٥) جمعه الدكتور عبد الرحمن ياغي وطبعته دار الثقافة ببيروت.

عصرهم، ويبدو أنهم كانوا مشتركين في معرفة علوم الشريعة التي أهّلت بعضهم لتولي مناصب سياسية أو دينية كالقضاء أو الوزارة، فأبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني كان قاضياً مشهوراً، وقد أثرت روح القضاء في إنتاجه النقدي فجاء كتابه (الوساطة) موضوعياً في رأي الدارسين؛ والآمدي كان كاتباً للقضاة، وهذا ساعده كثيراً على تأليف كتابه (الموازنة) على منهج موضوعي، وإن خانه التطبيق في بعض المواضع فحاف على أحد الشاعرين اللذَين وازن بينهما.

والصاحب بن عباد (٢٨٥هـ) تولّى الوزارة بأصفهان، وكان سياسياً محنكاً على ما تروي كتب التراجم، وكذلك ابن العميد (٤٣٣هـ) الذي تولى الوزارة في مصر، وكان سياسياً بارعاً، وَيضاف إلى ذلك أن نقاداً آخرين كانوا كتاباً مشهورين كقدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) والحاتمي (٣٨٨هـ) والثعالبي (٤٢٩هـ) وابن رشيق (٤٥٦هـ).

والناقد التطبيقي مطالب في نقده أن يكون على علم بفروع من علوم اللغة العربية ترفد نقده وتقويه، فهو في حاجة كبيرة إلى الرواية واللغة، والنحو، والتصريف، والأدب، وقد قال الجاحظ قديماً: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة، فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وَهْب ومحمد بن عبد الملك الزيات»[1]. والكتاب الذين ينقدون الشعر ويكتبون الرسائل في الدواوين يجب أن يكونوا على اطلاع واسع على الغريب والإعراب والأخبار والأنساب.

(١) العمدة: ٢/٧٣٦.

٣ ـ الذوق الأدبي والنقدي:

والحديث عن الذوق الأدبي لدى النقّاد يستدعي تعريفه وذكر عدد من النقاد الذين اهتموا به واتخذوه وسيلة للحكم على النصوص الأدبية، ثم الحديث عن اقترانه أحياناً بعدم القدرة على التعليل في حالتي الاستهجان أو الاستحسان، ثم التمييز بين الذوق المكتسب والذوق الفطري، ومعرفة الطريقة التي يحصل فيها الناقد على الذوق الأدبي، والعوامل التي تجعل الأذواق مختلفة أمام نص أدبي واحد.

أما الذوق فقد ورد من غير تعريف عند النقاد في القرنين الرابع والخامس، فإذا تجاوزناهما إلى ابن خلدون وجدناه يعرِّف مصطلح الذوق بأنه: «حصول ملكة البلاغة للسان»[١] وحصول الملكة يعني استقرارها ورسوخها في المكان الذي قصده وهو اللسان وكأنها طبيعة وجبلة له، والبلاغة التي يقصدها إنما هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال من جميع وجوهه. وملكة البلاغة للسان تهدي صاحبه إلى وجوه الحسن والقبح في الكلام الذي يلقيه، فيميل بطبعه إلى الحسن وينفر من القبيح، فإذا عرض على المتذوق الذي هذا وصفه «كلام حائد عن أساليب العرب وبلاغتهم في نظم كلامهم أعرض عنه ومجّه وعلم أنه ليس من كلام العرب الذين مارس كلامهم، وربما يعجز عن الاحتجاج لذلك كما يصنع أهل القوانين النحوية والبيانية»[٢].

والذوق عند ابن خلدون «أمر وجداني حاصل بممارسة كلام العرب»[٣]

---

(١) مقدمة ابن خلدون: ٥١٥.

(٢) أسس النقد الأدبي للدكتور أحمد بدوي: ٨٥، ٨٦.

(٣) مقدمة ابن خلدون: ٥١٦.

وكثرة تكريره على اللسان وطول سماعه والتنبيه على خصائص أساليبه.

ونختار من تعريفات المعاصرين للذوق قول أحمد الشايب: إنَّه «القوة التي يُقدَّر بها الأثر الفنّيّ، أو هو ذلك الاستعداد الفطريّ المكتسَبُ الذي نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته بقدر ما نستطيع في أعمالنا وأقوالنا وأفكارنا»[(١)].

وقد كان الذوق الأدبي ركيزة أساسية لدى النقاد التطبيقيين وغيرهم، فابن طباطبا يرى أن عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ وما مجّه ونفاه فهو ناقص، وحاول أن يجعل حواس الإنسان هي التي تحكم بالحسن أو القبح على النصوص، ورأى أن «العين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المَشَمَّ الطيّبَ ويتأذّى بالمنتن الخبيثِ، والفم يلتذّ بالمذاق الحلو ويمجّ البشع المرّ، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذّى بالجهير الهائل»[(٢)].

وابن طباطبا يقصد بالفهم الثاقب الذوق الأدبي المثقَّف، وهو يحاول أن يجعل حواس الإنسان كلها مشتركة في خدمة الذوق الأدبي.

والآمدي كان أيضاً من الذين يرون أن بعض الحسن لا يمكن أن يعلل، وهذا ما يترك إلى ذوق القارئ وفهمه الثاقب، وهو يصف عمله في الموازنة بين الطائيين وما يذهب إليه من أحكام فيقول: «وأنبه على الجيد وأفضله على الرديء، وأبيّن الرديء وأرفضه، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه

---

(١) أصول النقد الأدبي: ١٢٠.

(٢) عيار الشعر: ٢٠.

التلخيصُ، وتحيط به العبارة، ويبقى مالا يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج، وهو علة مالا يعرف إلا بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة»[١].

إذن هناك بعض الأحكام النقدية التي يمكن تعليلها وهذا ما عبر عنه بقوله: «وأذكر من علل الجميع ما ينتهي إليه التلخيص وتحيط به العبارة»، وهناك بعض الأحكام النقدية لا يمكن التعليل لها، وقد صرح الآمدي بعدم قدرته أو قدرة النقاد على تعليلها بقوله: «ويبقى ما لم يمكن إخراجه إلى البيان ولا إظهاره إلى الاحتجاج» فإيجاد العلة للحسن أو القبح قد تكون صعبة، وحينئذ لا يلجأ الناقد إلا إلى ذوقه الأدبي.

والقاضي الجرجاني يعتمد على الذوق كثيراً في أحكامه النقدية، بل ربما جعله المرجع الأساسي في تقدير جمال النصوص وجودتها أو رداءتها، وجعل ذلك مما يعرف «بالطبع لا بالفكر، ومن القسم الذي لاحظّ فيه للمحاجّة، ولا طريق له إلى المحاكمة»[٢] ونجده يضرب مثلاً لذلك الصورةَ التي تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال وتذهب في الأنفس كل مذهب وتقف من التمام بكل طريق، ثم تكون أختها دونها في انتظام المحاسن والتئام الخِلقة وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب ثم لا تعلم لهذه المزية سبباً ولما خُصّت به مقتضياً[٣].

---

(١) الموازنة: ١/ ٣٨٩.

(٢) الوساطة: ٤١١.

(٣) الوساطة: ٤١٢.

والمرزوقي (٤٢١هـ) يرى ذلك أيضاً، وهو يحيل أمر الاستجادة والاستحسان وأمر الاستقباح والاسترداء إلى الذوق الأدبي فيقول: «إن ما يختاره الناقد الحاذق قد يتفق فيه ما لو سئل عن سبب اختياره إياه وعن الدلالة عليه، لم يمكنه في الجواب إلا أن يقول: هكذا قضيَّةُ طبعي، أو ارجع إلى غيري ممن له الدربة والعلم بمثله فإنه يحكم بمثل حكمي»[١]، والمروزقي في كلامه السابق يحيل إلى الذوق الأدبي المثقف ويعترف كما صنع الآمدي والقاضي الجرجاني من قبل بعجز الناقد أحياناً عن بيان سر الاستحسان والاستجادة، أو التدليل على سبب اختياره لوناً من الشعر أو قصيدة من القصائد.

ويعرج عبد القاهر في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) على الذوق الأدبي فيقول في الأسرار وهو يتحدث عن التشبيه والاستعارة: «هذا موضع في غاية اللطف لا يبين إلا إذا كان المتصفّح للكلام حساساً يعرف وَحْيَ طَبْع الشعر، وخَفِيَّ حركته التي هي كالخلس، وكمسرى النفس للنفس»[٢]؛ فهو يقرر أن الذوق الأدبي الذي يعتد بأحكامه النقدية هو الذوق المصقول المثقف.

ويعتمد ابن رشيق في الحديث عن الذوق على كلام ابن سلام على صناعة الشعر الذي يقول فيه: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان. . . وإن كثرة المدارسة للشيء لتعدي على العلم به، فكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به»[٣] وينقل

(١) شرح الحماسة للمرزوقي: ١/ ١٥.

(٢) أسرار البلاغة: ٣٠٦ وانظر دلائل الإعجاز: ٥٤٧ وما بعدها.

(٣) طبقات فحول الشعر لابن سلام: ٥، ٦، ٧.

ابن رشيق قول بعضهم ممن يصفهم بالحذّاق «ليس للجودة في الشعر صفة إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز» ويضيف: وهذا راجع إلى قول الجمحي، بل هو بعينه[١].

وواضح من عرض آراء النقاد أن الذوق الأدبي في كثير من الأحيان يقترن بعدم القدرة على التعليل، وفي غالبيته يعبر عن انفعال سريع مستند إلى خبرة كبيرة وباع طويل في قراءة النصوص الأدبية ومدارستها، ومن أمثلته التطبيقية ما ورد في الوساطة تعليقاً على قول المتنبي:

لوِ الفَلَكُ الدَّوَّارُ أبغضْتَ سعيَهُ   لعوَّقَهُ شيءٌ عَنِ الدَّوَرانِ

قال القاضي الجرجاني: «وهذا البيت من قلائده، إلا أنك تعلم ما في قوله (شيء) من الضعف الذي يجتنبه الفحول ولا يرضاه النقاد»[٢] فالنفس تنبو عن هذا اللفظ، والقاضي الجرجاني لا يعلل سبب ذلك ولا يقدم أدلة على كلامه سوى أن اللفظ ضعيف!.

وربما اختلفت أذواق النقاد، فرأى بعضهم جمال نص ما، ورأى آخرون بُعْده عن الجمال، وتبرز هنا تلك الأبيات التي شغلت النقاد منذ ابن قتيبة حتى عبد القاهر وابن أبي الحديد وغيرهم، وهي:

ولَمَّا قَضَيْنا مِن مِنى كلَّ حاجةٍ   ومَسَّحَ بالأركانِ مَنْ هُوَ ماسِحُ
وشُدَّتْ على حُدْبِ المهاري رحالُنا   ولم يَنْظُرِ الغادي الذي هو رائحُ

---

(١) العمدة: ١/ ٢٤٥.

(٢) الوساطة: ١٨١.

أَخَـذْنا بـأطرافِ الأحاديـثِ بيننـا وسالَتْ بأعناقِ المَطِـيِّ الأبـاطِحُ[١]

ولا بد أن هناك عوامل جعلت أذواق النقاد القدماء مختلفة في النظر إلى الأبيات السابقة.

ومن عوامـل اختلاف الأذواق: البيئـة والزمـان والجنس والتربيـة والمزاج الخاص، وتفصيل[٢] ذلك كما يأتي:

أ ـ البيئة:

لما كان الذوق الأدبي مزيجاً من العاطفة والعقل والحس كان عندَ البدو غيرَه عند أهل الحضر لما بين البيئتين من فروق مادية ومعنوية تطبع عناصر الذوق بطابعها في كلتيهما، وهي فروق بين الخشونة والرقة، وبين الاضطراب والاستقرار، وبين البساطة والتعقيد، وتجد ذلك واضحاً عند أهل البادية الذين كانوا يفضلون زهيراً وذا الرّمّة وعند الكوفيين الذين كانوا يؤثرون الأعشى، فزهير بدوي خالص، شعره صورة للبداوة لفظاً ومعنى وخيالاً وقريب منه ذو الرمة. أما الأعشى فقد صار متحضراً وقد لان شعره وقال في اللهو ما يلائم ذوق الكوفيين الذين تأثروا بالحضارات المختلفة.

ب ـ الزمان:

من المقرر في علم الاجتماع أن تقدم الزمان وانتقال الإنسان من عصر إلى آخر في درجات الرقي من شأنه أن يغير في مقومات حياته، فتزداد معارفه وتتعمّق معانيه، وترقى فنونه وتلين حياته وتتعدد مشاهداته ويطلع على ثقافات

---

(١) انظـر الشعـر والشعـراء: ١/ ٦٦ ـ ٦٧، وأسـرار البلاغـة (بتحقيق محمود شاكر) ٢١ وما بعدها.

(٢) هذا التفصيل منقول بالتصرف عن كتاب أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب ١٢٦ ـ ١٣٧.

أجنبية جديدة، فيتغير ذوقه، وقد يتغير من البساطة إلى التعقيد ومن الخشونة إلى الرقة، ومن الطبع إلى الصنعة أو التصنع. ومن مظاهر استحالة الذوق باستحالة الزمن ما كان في القرن الثالث وبداية الرابع من تأثر بعض الأذواق بالناحية العلمية المنطقية كما نرى ذلك عند قدامة وابن قتيبة، ثم ضعف ذلك ورجع السلطان الأدبي إليها في القرن الرابع، وفي إطار ذلك نفهم تضجر البحتري من معاصريه بقوله:

كلَّفتُمُونا حدودَ مَنْطِقكم ... والشِّعرُ يكفي عن صِدْقِهِ كَذِبُهْ

ولم يكُنْ ذو القروحِ يَلْهَجُ بالمَنْـ ... ـطقِ ما نوعُهُ وما سَبَبُهْ

والشعرُ لَمْحٌ تكفي إشارتُهُ ... وليسَ بالهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

ج ـ الجنس:

لكل جنس طابعه في الذوق الأدبي، فالذوق الفارسي يُعلي من بشار وأبي نواس وابن المقفع وسواهم، والذوق الرومي يعلي من ابن الرومي، والذوق المصري يظهر واضحاً في البهاء زهير، وهكذا فللمصريين ذوق يختلف من ذوق الشاميين أو المغاربة أو العراقيين، ولذلك سنجد أثر ذلك في الذوق النقدي عند نقاد كل فئة.

د ـ التربية:

ويقصد بها التنشئة الخاصة بكل ناقد، فمن ينشأ في أوساط اللغويين غير من ينشأ[1] في أوساط الأدباء، وهذا غير من ينشأ بين أولئك الذين يشجعون الثقافات الأجنبية الوافدة. ومن المناسب هنا أن نذكر مثالاً لتأثر الإنسان بتربيته

---

(١) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه أحمد إبراهيم: ١١٤ وما بعدها.

الخاصة، وهو أن أحدهم قال لابن الرومي: «لم لا تشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه؟ فقال: أنشدني شيئاً من قوله الذي استعجزتني في مثله، فأنشده في صفة الهلال:

انظـرْ إليـهِ كـزورقٍ مـن فـضّةٍ قـد أثقلَـتْهُ حُمولـةٌ مـن عَنْـبَرِ

فقال: زدني، فأنشده:

كَـأنَّ أَذَرْيـونَها والـشمسُ فيـهِ كَـاليَهْ

مَـداهِنٌ مـن ذهَـبٍ فيـها بقـايا غـاليَهْ

فصاح ابن الرومي: واغوثاه يا ألله! لا يكلّفُ الله نفساً إلا وسعها، ذلك إنما يصف ماعُونَ بيته لأنه ابن الخلفاء، وأنا أيّ شيء أصف، ولكن انظروا إذا وصفت ما أعرف أين يقع الناس كلهم مني؟ هل قال أحد قطّ أملح من قولي في قوس الغمام:

وقد نشرت أيدي السحاب مَطَارفاً على الجوِّ دُكْناً وهي خضْرٌ على الأَرْضِ

يُطـرّزُها قـوسُ الغـمامِ بأصـفرٍ على أحمرٍ في أخضرٍ وَسْطَ مبيضٍّ

كـأذيالِ خَوْدٍ أقبـلَتْ فـي غـلائلٍ مصبَّغةٍ والبعضُ أقصَرُ مِنْ بعـضِ»[(١)]

هـ ـ الشخصية الفردية أو المزاج الخاص:

وذلك أن لكل إنسان طبيعة خاصة به وميولاً ليست عند غيره، وربما أثر ذلك في آرائه النقدية إن كان ناقداً، ونحن نجد بعض النقاد وقد اتضح ذلك في نقدهم،

---

(١) انظر العمدة: ٢/ ٩٦٨، ٩٦٩.

فروح القضاء عند القاضي الجرجاني والنزاهة في إصدار الأحكام واضحة في كتابه الوساطة، والتعالي والعجب بالنفس واضح في الرسالة الموضحة للحاتمي، والتواضع وتلمّس الأعذار بارز في عبث الوليد لأبي العلاء المعري.

٤ ـ الخبرة بالحياة والأشياء:

لم يكن النقاد التطبيقيون يدرسون نصوصاً غريبة عن بيئتهم أو حياتهم، ولم يكونوا معزولين عن الحياة، بل كانوا على دراية كبيرة بما يجري حولهم من وقائع الحياة اليومية وأحاديث الناس المختلفة، يشعرون كما يشعر الناس ويعيشون كحياتهم، ولهذا نجد الخبرة بالحياة والأشياء واضحة عند كثير منهم.

ومثال ذلك الآمدي الذي يذكر قول أبي تمام:

واكتسَتْ ضُمَّرُ الجياد المَذاكي ... مِنْ لباسِ الهيجا دماً وحَميما
في مَكَرٍّ تَلُوكُها الحربُ فيهِ ... وَهْيَ مُقْوَرَّةٌ تَلوكُ الشَّكيما

ثم يعلق عليه بقوله: «وهذا معنى قبيح جداً: أن جعل الحرب تلوك الخيل، من أجل قوله (تلوك الشكيما). و(تلوك الشكيما) أيضاً ههنا خطأ، لأن الخيل لا تلوك الشكيم في المكرّ وحومة الحرب، وإنما تفعل ذلك واقفة لا مكرّ لها. فإن قِيل: إنما أراد أن الحرب تلوكها كما تلوك هي الشكيم؟ قيل: هذا تشبيه، وليس في لفظ البيت عليه دليل، وألفاظ التشبيه معروفة، وإنما طرح أبا تمام في هذا قلة خبره بأمر الخيل، ألا ترى إلى قول النابغة:

خَيلٌ صِيامٌ وخَيلٌ غيرُ صائمةٍ ... تحتَ العَجاجِ وخيلٌ تَعْلُكُ اللُّجُما

والصيام ههنا القيام: أي خيل واقفة مستغنى عنها لكثرة خيلهم فهي واقفة،

وخيل تحت العجاج في الحرب، وخيل تعلك اللجمَ قد أسرجت وألجمت وأعدت للحرب.

والشاعر الحصين كان أحذق من أبي تمام وأعلم بأمر الخيل، قال:

وإذا احتبى قَرَبُوسَه بعِنانِه عَلَكَ الشَّكيم إلى انصرافِ الزائر

وإلا فمتى رأى فرساً يجري وهو يلوك شكيمَه؟»(١).

ثانياً ـ السمات الجسمية والنفسية (أبو العلاء نموذجاً):

الناقد التطبيقي إنسان كباقي الناس، يحمل مشاعر في قلبه قد تؤثر إلى حد ما في نقده، وربما كان لبعض الصفات الجسمية التي أودعها الله فيه أثر في طريقة تناوله للنصوص، فإذا كان حسوداً حاقداً مثلاً كان حريصاً على الكشف عن كل خطأ في النصوص وفضح كل صغيرة أو كبيرة، وربما لمسنا مثل هذه الحالة عند الصاحب بن عباد أو الحاتمي اللذين خاصَما المتنبي فحافا عليه في بعض أحكامهما النقدية. وهنا سنأخذ أبا العلاء المعري نموذجاً للناقد الذي كانت له سمات جسمية ونفسية خاصة كان لها أثرها في نقده.

وأول ما نلاحظه في شخصية أبي العلاء، أنه فُطِرَ على قدرة فائقة على الاستيعاب والحفظ، فقد كانت ذاكرته عجيبة، وثمة أخبار تروى عن حفظه لما يلقى عليه حتى لو بلغ كراسة(٢) وهذه الذاكرة القوية كانت سبباً من أسباب عبقريته الذاتية، وذاكرة الناقد القوية هي التي يمكن أن تسعفه باستحضار ما سبقه من آراء ودراسات وتزيده مقدرة على المقايسة والدقة في اتخاذ الأحكام(٣).

(١) الموازنة: ١/ ٢٣١، ٢٣٢.

(٢) انظر الإنصاف والتحري (ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء): ٥٥٤ ـ ٥٥٥.

(٣) انظر نقد الشعر في آثار أبي العلاء المعري: ٧.

ويضاف إلى ذاكرته القوية نبوغه وذكاؤه، وثمة روايات وأخبار تحكى عن ذلك[١]، وتدل على رَهافة إحساسه بعد أن فقد بصره مما كان له جانب مهم في تكوين شخصيته، إذ كان قادراً على مناقشة الآراء المختلفة ومقايستها، وكأنه يقلّب بنفسه كتباً شتى، ويتضح ذلك جلياً في نقده اللغوي لشعر البحتري، كتعليقه مثلاً على قوله:

عُبُدٌ يَعْتِقُ في إنعامِهِ ... منهم الدهرَ وحُرٌّ يُسْتَرَق

قال: «كان في النسخة (عُبُدٌ يَعْتِقُ) وهذا رديء لأن (عُبُداً) جَمْعُ (عَبْدٍ) وإنما يجب أن يقال (عُبُدٌ تَعْتِقُ) بالتاء، أو (تُعْتَقُ)، وفي نسخة أخرى (عَبُدٌ يُعْتِقُ في إنعامِه) وهذا أشبه بأبي عبادَةَ لأنه سمِعَ قول أوسٍ:

أَبَنِي لُبَيْنَى لَسْتُمُ بِيَدِ ... إلا يَداً ليسَتْ لها عَضُدُ

أبني لبينى إن أمّكُمُ ... أمَةٌ وإنّ أباكُمُ عَبُدُ[٢]

فاستعمله على ما سمعه في شعر أوس، وإنما اجترأ عليه الأول لأن بعض العرب يقول في الوقف: هذا عَبُدْ، فيضمّ الباء، ينقل إليها حركة الدال ويقول في الخفض: مررت بِعَبِدْ، فأجراه أوس في الوصل مُجْراه في الوقف، لأن القافية موضع وقوف، وهو في بيت أوس أحسن منه في بيت أبي عبادة، لأن هذا

---

(١) انظر مسالك الأبصار (ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء): ٢٢٦.

(٢) ذكرت محققة (عبث الوليد) أن البيتين لم يردا في ديوان أوس، ولم تذكر في مصادرها ديوانه، وقد وجدتهما في ديوانه: ٢١ (بتحقيق د. محمد يوسف نجم) وفي نسبتهما خلاف، انظر التخريج في ديوان أوس: ١٤٩ ـ ١٥٠.

في أول البيت، وذاك في آخره، فإن يكن اختار التوحيدَ البحتريُّ فلأنه جاء في آخر البيت بـ (حُرّ) موحَّداً»[١].

فهو كما نرى من خلال تأمل تعليقه قد عَرَضَ روايات النسخ وقرر رداءة إحدى الروايات، ثم ذكر المصدر الذي اعتمد عليه البحتري في استعماله، وبحث في أصل المسألة وعلل استخدام الأول ووازن بين القولين والتمس العذر للبحتري. وهذا يدلّ على ذهن وقّاد وقدرة على المحاورة والدراسة والمناقشة.

وأبو العلاء زاهد متقشف متواضع جداً يدل على ذلك قوله عن نفسه:

دُعِيْتُ أبا العلاء وذاكَ مَيْنٌ ... ولكنَّ الصحيحَ أبو النزولِ[٢]

وزهده وتواضعه يمثلان جانباً من شخصيته النقدية، لأنهما كانا وراء كثير من آرائه أو نقده الاجتماعي، وربما وجدنا له دعوات لا يستسيغها كثير من الناس كقوله في الدعوة إلى الرأفة بالحيوان:

تَسْريحُ كفَّيَّ برغوثاً ظفرتُ به ... أبرُّ من درهم تعطيه محتاجا[٣]

لكن هذا التواضع والزهد لم يمنعه من قول رأيه مخالفاً أصحاب النفوذ ممن كان في ضيافتهم، وقصته مع الشريف المرتضى في بغداد مشهورة، هذا إذا صَحَّتْ، وفيها أن المعري كان يتعصب لأبي الطيب ويفضله على بشار وأبي نواس وأبي تمام، وكان المرتضى يتنقّصه ويتعصب عليه، فجرى يوماً ذكره،

---

(١) انظر عبث الوليد: ٣٤٠، ٣٤١.

(٢) اللزوميّات: ٢/ ٢٣٢.

(٣) اللزوميّات: ١/ ٣٣٢.

فتنقصه المرتضى وجعل يتتبع عيوبه، فقال المعري: لو لم يكن للمتنبي من الشعر إلا قوله:

لـكِ يـا منـازلُ فـي القلـوبِ منـازلُ

لكفاه فضلاً، فغضب المرتضى، وأمر به فسحب برجله، وأخرج من مجلسه، وقال لمن بحضرته: أتدرون أي شيء أراد الأعمى بذكر هذه القصيدة، فإن لأبي الطيب ما هو أجود منها، ولم يذكرها؟ فقيل: النقيب السيّد أعرف؛ فقال: أراد قوله في هذه القصيدة:

وإذا أَتَـتْكَ مَـذمَّتي مـن نـاقصٍ فهـي الـشهادةُ لـي بـأَنِّي كامـلُ[١]

وكان ذا ثقة كبيرة بنفسه، فقد قال: «والله ما أقول إلا ما قالته العرب، وما أظن أنها نطقت بشيء لم أعرفه»[٢] وهذه الثقة بالنفس جعلته جريئاً في نقده، يخالف الآراء أو يوافقها، وربما اتهمَه بعضهم في دينه بسبب جرأته على بعض النصوص والشخصيات.

وكان أبو العلاء فقيراً دميم الخلقة على ما يروي ابن العديم[٣]، إذ كان مجدور الوجه على عينيه بياض من أثر الجدري، ومنحه هذا خلق الحياء وقوّاه في نفسه[٤]، فأسهم في عزلته كثيراً وفي تكوين مزاجه السوداوي الخاص. وربما كان سبب إعجابه بالمتنبي المكونات الذاتية الشخصية، فقد وجد المعري فيه المثال الحي الذي يجسد الطموح الإنساني في هذه الحياة، ووجد فيه القدرة

(١) انظر الوافي بالوفيات (ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء): ٢٦٧.
(٢) أوج التحري عن حيثية أبي العلاء المعري: ١٣.
(٣) الإنصاف والتحري (ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء): ٥٥٥.
(٤) هذا رأي الدكتور طه حسين، انظر المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين: ١٠/ ١٢٥.

على أساليب العرب في كلامها أدباً ولغة وأخيلة، والتمرد على أوضاع لا يقرها في مجتمعه[١].

ثالثاً ـ ثقافة الناقد التطبيقي:

ثمة نصان قديمان أحدهما للجاحظ والثاني لابن سلام الجمحي، وكلاهما يشير إلى ثقافة الناقد، فالجاحظ يقول: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي، فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب»[٢].

فهو يرى أن معرفة الغريب وحدها لا تكفي، وكذلك لا يكفي معرفة الإعراب والأيام والأنساب، بل لابد من ثقافة شاملة، ولذلك كان أدباء الكتاب ذوو الثقافة الواسعة هم أهل العلم بالشعر وأحق الناس بتقديره ونقده في رأي الجاحظ[٣]؛ فالأديب الناقد في حاجة شديدة إلى مخالطة الأدب ومعرفة النصوص وروايتها وكثرة مدارستها، لأن ذلك يعينه على العلم بالأدب وتقويم الشعر.

أما ابن سلام فيقول: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا يُعرَفُ بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تَعْرِف

(١) انظر نقد الشعر في آثار أبي العلاء المعري: ٢٣.

(٢) البيان والتبيين: ٤/ ٢٤.

(٣) انظر أسس النقد الأدبي عند العرب لأحمد بدوي: ٨٢.

جودتهما بلون، ولا مَسّ، ولا طراز ولا وسم، ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها، وزائفها، وستُّوقَها ومُفرَغَها»[(١)].

ويريد ابن سلام أن يبين أن الناقد في حاجة إلى التمرس بالأدب ومخالطته حتى يصبح بصيراً بأموره، مدركاً للفروق بين الجيد والأجود، وبين القوي والضعيف؛ ولذلك يُطالَبُ النّاقد التطبيقي بثقافة تؤهله للنقد وتدعم ذوقه الأدبي.

وباستقراء جهود النقاد التطبيقيين خلال القرنين الرابع والخامس نتبين فروع الثقافة التي يحتاج إليها الناقد في دراسته للنصوص والآثار الأدبية المختلفة، وأهم هذه الفروع: علوم العربية والتاريخ والعلوم الإسلامية والعلوم الاجتماعية والثقافات الوافدة والإلمام بشؤون السياسة وقضاياها المختلفة، وسنتوقف عندها لنتحدث عنها بشيء من التفصيل، بحيث نلقي بعض الضوء عليها:

١ ـ علوم العربية جزء من ثقافة الناقد التطبيقي:

الناقد التطبيقي ينقد نصوصاً من الأدب العربي، ولذلك لابدَّ له من معرفة علوم العربية المختلفة التي تؤهله لفهم النص المدروس وبيان مواضع الانتقاد وذكر الحسن والجميل فيه، وثمة كتاب صنفه أبو علي الحاتمي بعنوان (سر الصناعة الأدبية)[(٢)] اعتنى فيه بذكر ضروب من المعرفة التي رأى وجوب توافرها في الأديب، وغايته من وراء ذلك تأكيد الصلة بين ثقافة الأديب وإبداعه، بما يجعل الثقافة هي أساس الإبداع وسره الدفين.

---

(١) طبقات فحول الشعراء: ٥.

(٢) مخطوط بمعهد المخطوطات العربية بالقاهرة برقم ٨٤١ أدب. انظر «أبو علي الحاتمي وأفكاره النقدية وتطبيقاته»: ٧٥.

ويرى القاضي الجرجاني أن إعداد الناقد كإعداد الشاعر سواء بسواء: لابد له من «صحة الطبع وإدمان الرياضة» لكي يستخرج بهما غوامض المعاني، ويتوصل إلى سبر النسب القائم بين المعنى واللفظ. ففي معرض الحديث عن الشعر المعيب بيّن الجرجاني أنه نوعان: «أحدهما ظاهر... من باب اللحن... واللغة... والوزن، ... والآخر غامض يُوصَلُ إلى بعضه بالرواية، ويُوقَفُ على بعضٍ بالدراية، ويُحتاج في كثير منه إلى دقة الفطنة وصفاء القريحة، ولطف الفكر، وبُعْد الغَوْص. وملاك ذلك كله، وتمامه الجامع له والزمام عليه: صحة الطبع وإدمان الرياضة، فإنهما أمران ما اجتمعا في شخص فقصّرا في إيصال صاحبهما عن غايته، ورضيا له بدون نهايته»[١].

فالرواية والدراية تصقلان موهبة الناقد بحسب مقتضيات أساليب العرب في التفكير والتعبير. وعلى هذا لابدَّ للناقد من ثقافة واسعة تمكنه من معرفة الأساليب لكي يعرف المواضع التي يقع فيها الخطأ والعيب أو المواضع التي يقع فيها الحسن والجمال[٢].

وعلوم العربية التي يحتاج إليها الناقد التطبيقي هي:

أ ـ الرواية والتوثيق:

التصق مصطلح (الرواية) بفروع من العلم أهمها رواية الحديث النبوي الشريف ورواية الأخبار والسير والمغازي والتراجم ورواية الأشعار، وقد نشطت الفنون الثلاثة في وقت واحد تقريباً، وذلك خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين،

---

(١) الوساطة: ٤١٣.

(٢) انظر نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا: ٥٣، ٥٤.

والناقد التطبيقي في حاجة إلى معرفة أصول الرواية لأن ذلك يفيده في أمور منها:

١ ـ الاطلاع على آثار السابقين الأدبية ومعرفة المبدع من المقلد والحسن من الرديء.

٢ ـ توثيق النصوص التي يدرسها، ولاشك أن ذلك سيضع بين يديه نصاً بعيداً عن التحريف والتشويه، كما صدر عن مبدعه تماماً، وهذا يجعل الأحكام النقدية أقرب إلى الموضوعية.

٣ ـ الوقوف على حركات التطور الأدبي والمدارس الأدبية المختلفة، وقد تكون الرواية بالإسناد أو من نسخة موثقة عليها سماعات لرواة عدّة وعلماء قرؤوها ووضعوا ملاحظاتهم على هامشها مما يخدم النص الأدبي.

٤ ـ نسبة النصوص والآثار الأدبية إلى قائليها وإرجاعها إلى عصورها التي ألفت فيها، وهذا يجعل الناقد التطبيقي قادراً على تقويم إجمالي أكثر دقة لشعر الشاعر ونثر الكاتب الذي يدرسه.

وفي كتب النقد التطبيقي أمثلة لا تحصى لإسهامات النقاد التطبيقيين في الرواية بالإسناد أو محاولاتهم توثيق النصوص التي يدرسونها، ومن هذه الأمثلة:

نجد في شرح الواحدي لديوان المتنبي تعليقاً على قول المتنبي:

إنّي على شَغَفي بما في خُمْرِها لأَعِفُّ عمّا في سراويلاتها[1]

نصه: «وسمعت أبا الفضل العروضي يقول: سمعت أبا بكر الشعراني

(١) ديوان المتنبي (بشرح البرقوقي): ١/ ٣٤٨.

يقول: هذا مما غَيَّر عليه الصاحب، وكان المتنبي قد قال: (لأعف عما في سرابيلاتها) جمع سربال وهو القميص، وكذا رواه الخوارزمي يقول: أنا مع حبي لوجوههن أعفّ عن أبدانهن»[1] وهذا يثير مشكلة خطيرة تتصل بالأمانة في الرواية، أقصد جرأة الصاحب بن عباد على تغيير رواية البيت ليعيب الشاعر.

ونجد المرزباني في الموشح المملوء بالروايات للنصوص ولأقوال العلماء السابقين، يروي في ترجمة النابغة الجعدي فيقول: «حدّثنا علي بن سليمان الأخفش، عن أبي العباس ثعلب، قال: قال الأصمعي: قلت لبعضهم: ما تقول في شعر الجعدي؟ قال: صاحب خُلْقَان، عنده مُطْرف بألف وخَلَقٌ بدرهم»[2].

ويقول: «أخبرنا أبو بكر الجرجاني، قال: حدثنا أبو العيناء، قال: أنشد إسحاقُ الموصلي الأصمعيَّ قوله في غضب المأمون عليه:

يا سَرْحَةَ الماءِ قد سُدَّتْ موارِدُه ... أَمَا إليك طريقٌ غيرُ مَسْدُودِ
لحائمٍ حامَ حتى لا حِيامَ به ... محلأٍ عن طريق الماء مطرودِ

فقال الأصمعي: أحسنت في الشعر، غير أن هذه الحاءات لو اجتمعت في آية الكرسي لعابتها»[3].

وفيه أيضاً أخبار تتعلق بتعديل الشاعر بيتاً عابه الناس عليه، كما في الخبر عن إسحاق الموصلي، وهو: قال المرزباني: «أخبرني محمد بن يحيى، قال: حدثني محمد بن موسى البربري، عن حماد بن إسحاق الموصلي، قال:

---

(١) شرح الواحدي: ٢٧٨.

(٢) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: ٨٩.

(٣) الموشح: ٤٦٠.

عِيبَ على أبي قوله:

وأبرحُ ما يكونُ الشوقُ يوماً إذا دَنَتِ الديارُ من الديارِ

فعابوا قوله: (يوماً) فقال لهم: لعمري إنه حشو لا زيادة فيه، ولكن ضعوا مكانه مثله أو أجود منه، فاجتمع جماعة ونظروا فلم يجدوا للبيت حشواً أصلح من قوله (يوماً)، إلا أن إسحاق غيّره بعد ذلك فقال:

وكلُّ مسافرٍ يزدادُ شوقاً»[1]

ويظهر التوثيق واضحاً في كتب النقد التطبيقي، ولعل أبا العلاء المعري من أكثر المعنيين به؛ فالدقة واضحة في كتابه (عبث الوليد)، والحديث عن النسخ القديمة والحديثة والروايات المختلفة لشعر البحتري وغيره يصادفك في مواضع كثيرة من كتابه، وربما فاضل بين الروايات المختلفة للنص الواحد ونبّه على أخطاء بعضها، وَمن ذلك تعليقه على قصيدة البحتري:

باتَ نديماً ليَ حتى الصباحْ أغيدُ مجدولُ مكانِ الوشاحْ

قال: «كانت هذه القصيدة مطلقة في النسخة، والصواب تقييدها، فأما حذْفُه الياء في مثل قوله (اطّراحْ) و(جناحْ) وهو يريد (اطّراحي) و(جناحي) فهو كثير جداً في أشعار العرب»[2].

ومن الأمثلة الواضحة على حاجة الناقد التطبيقي إلى التوثيق والرواية

---

(١) الموشح: ٤٦٠.

(٢) عبث الوليد: ١٢٦ ـ ١٢٧ وهو يشير إلى بيتين للبحتري هما:

إن كان لي ذَنبٌ فعفواً وإن لم يكُ ذنبٌ لي ففيم اطّراحْ

إنني من صدِّكَ في لوعةٍ تَغَوَّلَتْ لبّي وهاضَتْ جناحْ

ما جاء في (عبث الوليد) أيضاً تعليقاً على قول البحتري:

كيفَ الخروجُ إلى الشآمِ وعندَه زادي وراحلتي اللّتا فاتاني

قال المعري: «كان في الأصل كما ثَبَتَ (اللتا فاتاني)، وهذا تعسفٌ وكلام رديء، لأن الزاد مذكر والراحلة مؤنثة، و(اللذان) هاهنا أشبه لأنّ المذكّر يُغَلّبُ على المؤنّث، ولو قال (اللتا) لوجب أن يقول (فاتتاني)، ولعلّه لم يقل شيئاً من هذه الرّوايات، لأن النَّقَلَةَ يوقعون أصناف التغيير، ويجوز أن يكون قال (اللتا)[1] لأنه يعني (المائتين)[2] اللتين تقومان مقام الزاد والراحلة، وكان في الحاشية (اللذان أتاني) وهذا أقبح وأشذُّ من الأول، ولم تجر عادة المحدثين أن يستعملوا هذه الأشياء، ولا توجد في أشعار الفصحاء»[3].

وأبو العلاء ـ في المثال السابق ـ يحتاط للشاعر فيتهم النّساخ بالتغيير والتحريف، ثم يتخيل الرواية الصحيحة التي غلط فيها النساخ. وهذا يدل على حاجة الناقد إلى التوثيق والرواية.

وفي (رسالة الغفران) يسأل ابنُ القارح النابغةَ الجعدي فيقول له: «كيف تنشد قولك:

وليس بمعروفٍ لنا أن نردَّها صحاحاً ولا مُستَنكَراً أن تُعَقَّرا

---

(١) في المطبوع من (عبث الوليد): (اللتان) والأصح (اللتا) ليستقيم الوزن.

(٢) قبل بيتين من هذا البيت ورد قوله:

قد كانَ غُنْماً لو قنعتُ بقدره في أن يصحّ وتَخْلُص المئتانِ

انظر ديوان البحتري: ٤/ ٢٣٤٣.

(٣) عبث الوليد: ٥٢٢، ٥٢٣.

أتقول: ولا مستنكراً، أم مستنكرٌ[١]! فيقول الجعدي: بل مستنكراً، فيقول الشيخ: فإن أنشد منشِدٌ: مُسْتَنْكَرٌ ما تصنع به؟ فيقول: أزجُرُهُ وأَزْبُرُه، نَطَقَ بأمرٍ لا يخبُرُه، فيقول الشيخ ـ طوّل الله له أمد البقاء ـ: إنّا لله وإنا إليه راجعون؛ وما أرى سيبويه إلا وهم في هذا البيت[٢]، لأن (أبا ليلى) أدرك جاهلية وإسلاماً، وغذي بالفصاحة غلاماً»[٣].

ب ـ النحو والإعراب:

والناقد التطبيقي مضطر إلى هذا العلم؛ لأنه يفيده في أمور كثيرة أهمها:

١ ـ أنه يصون لغته من الخطأ في النحو أو في الإعراب فلا يسقط من أعين الناس.

٢ ـ أنه يكشف العلاقات في التراكيب بين الكلمات ليتضح له معنى النص الذي ينقده.

٣ ـ أنه يضع يده على أخطاء المبدعين النحوية والإعرابية وينبه عليها.

وقد وضّح عبد القاهر الجرجاني أهمية علم النحو والإعراب في كشف ما غمض من النصوص وإيضاح المعاني الكامنة فيها، وجعل النحو معياراً «لا يتبيّن نقصان كلام ورجحانه حتى يعرض عليه... ولا يُعرَف صحيح من سقيم حتى يُرجَع إليه...»[٤].

وقد كان النقاد ينصرفون أول ما ينصرفون إلى التنبيه على الأخطاء النحوية والإعرابية عند المبدعين؛ لأنهم بذلك يشعرون القارئ بقدرتهم على تمييز

---

(١) في رسالة الغفران «مستنكرٍ»، وانظر كتاب سيبويه: ١/ ٦٤.

(٢) كتاب سيبويه: ١/ ٦٤ وأنشد «مستنكرٌ» بالرفع، وأجاز جرّه.

(٣) انظر رسالة الغفران: ٢١٠. وأبو ليلى هو النابغة الجعديّ.

(٤) دلائل الإعجاز: ٢٨.

الخطأ من الصواب، وربما كان بعضهم قوياً في النحو إلى درجة أنه يجادل المختصين في النحو، يخطّئ بعضهم ويقوّي رأي بعض، ويأتي بالشواهد والحجج على رأيه؛ ومن ذلك تعليق الآمدي على قول أبي تمام:

يدي لِمَنْ شاءَ رَهْنٌ لم يَذُقْ جُرَعا ... من راحتَيْكَ دَرَى ما الصابُ والعسلُ

قال الآمدي: «لفظ هذا البيت مبنيّ على فساد، لكثرة ما فيه من الحذف؛ لأنه أراد بقوله (يدي لمن شاء رهن) أي أصافحه وأبايعه معاقدة أو مراهنة إن كان لم يذق جرعاً من راحتيك درى ما الصّابُ والعسل. ومثل هذا لا يسوغ؛ لأنه حذف (إن) التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط، وحَذَفَ (مَنْ) وهي الاسم الذي صلته (لم يذق) فاختلَّ البيت، وأشكل معناه.

والحذف لعمري كثير في كلام العرب، إذا كان المحذوف مما تدلّ عليه جملة الكلام، قال الله ﷻ: ﴿أَوَلَمْ يَتَفَكَّرُواْ فِيٓ أَنفُسِهِمۗ مَّا خَلَقَ ٱللَّهُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَآ إِلَّا بِٱلْحَقِّ وَأَجَلٍ مُّسَمًّىۗ﴾[الروم: ٨] أراد تبارك اسمه: أولم يتفكروا فيعلموا أنه ما خلق الله ذلك إلا بالحق، أولم يتفكروا فيقولوا... وفي الشعر مثل هذا موجود، قال الشاعر:

لو قُلْتَ: ما فِي قومِها لم تِيْثَم ... يَفْضُلها في حَسَبٍ ومِيْسَم

يريد: أحد يفضلها، فحذف (أحد) لأن الكلام يدلّ عليه، ذكر ذلك سيبويه. وأنشد أيضاً في باب الحذف:

وما الدهر إلا تارتان فمنهما ... أموتُ وأخرى أبتغي العيشَ أكدحُ

يريد فمنهما تارة أموت وأخرى.

فإن تأوّل متأوّل هذا البيت على ألفاظ أُخَرَ محذوفة غير اللفظ الذي ذكرته،

فالاختلال بعدُ قائم فيه؛ لكثرة ما حذف منه، وسقوط الدليل عليه»[١].

وهو من خلال كلامه السابق يقرر فساد البيت لكثرة الحذف فيه، ثم يشرح البيت ويبين موضع الفساد، ويأتي بقاعدة نحوية مفادها أن (إنْ) التي تدخل للشرط لا يجوز حذفها، ويعلل للقاعدة ويستشهد للحذف الجائز بآيات من القرآن الكريم والشعر القديم، ويذكر مصدره النحوي الذي استند إليه وهو كتاب سيبويه، وكل ذلك يدل على تمرسه في النحو وطول باعه فيه.

وربما قرر الناقد أشياء تتعلق بالنحو كما فعل القاضي الجرجاني معتذراً لأبي الطيب المتنبي في قوله:

لَـــمْ تَـــرَ مَـــنْ نـــادَمْتُ إلاّكـــا

قال القاضي: «فأنكروا اتصال الضمير بإلا، وحق الضمير أن ينفصل عنها، وبذلك جاء القرآن، قال تعالى: ﴿ضَلَّ مَن تَدْعُونَ إِلَّآ إِيَّاهُ﴾[الإسراء: ٦٧] وهو الظاهر في قياس النحو، والمشهور عن العرب.

وقد روى الفراء بيتاً عن العرب احتج به أبو الطيب واحتذى عليه:

فمــا نبــالي إذا مــا كنــتِ جارتَنــا ... ألاّ يـــجاورَنا إلاّكِ ديّـــارُ

وأنا أرى ألا يطالب الشاعر بأكثر من إسناد قوله إلى شعر عربي منقول عن ثقة وناهيك بالفراء»[٢].

وقوله (أنكروا) إنما يقصد البصريين، وقد خالفهم الكوفيون ومنهم الفراء،

---

(١) الموازنة: ١/ ١٨١ ـ ١٨٣ ونقلت تعليقه على بيت أبي تمام كاملاً ـ على الرغم من طوله ـ لأهميته في كشف مقدرته على النحو وتمكنه فيه. وقول الشاعر: (تِيثَم) أي: تأثم.

(٢) الوساطة: ٤٥٧.

واحتجوا بالآية الكريمة وقياس النحو والمشهور عن العرب، لكنه يستند إلى قول الفراء في الدفاع عن أبي الطيب المتنبي.

ج ـ اللغة والتصريف ومعرفة الغريب:

ويحتاج الناقد التطبيقي إلى ذلك خاصّةً عندما يتناول شعراً يكثر فيه استعمال الشاعر للحوشي والغريب، ويكثر تصرفه في الكلام، كما كان يصنع أبو تمام، وقد أنشد له الآمدي قوله:

أَهْلَسُ أَلْيَسُ لجَّاءٌ إلى هِمَمٍ تُغَرِّقُ العيسُ في آذِيِّها اللِّيسا

قال الآمدي: (ويروى أهيس أليس) والأهيس: الجادّ، وهذه الرواية أجود وهي مثل:

إحدى لياليكِ فَهِيْسِي هِيْسِي

والهُلاسُ: السُّلال، من شدة الهزال؛ فكأن قوله (أهلس) يريد خفيف اللحم. و(الأَلْيَسُ): الشجاع البطل الغاية في الشجاعة، وهو الذي لا يكاد يبرح موضعه في الحرب حتى يظفر أو يهلك. فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، ثم لم يقنع بأهلس أليس حتى قال في آخر البيت (الليسا) يريد جمع أليس»[1].

فالآمدي ـ فيما سبق ـ قد ذكر معنى الكلمات الغريبة، وهو بذلك يدلل على معرفته بالغريب ويؤكد حاجة الناقد إلى معرفة لغة العرب وتصريف كلامهم.

د ـ البلاغة والبيان والبديع:

وهي علوم مهمة جداً للناقد التطبيقي، وقد اعتنى بها النُّقاد كثيراً خلال القرنين الرابع والخامس، ومن الكتب النقدية التي بحثتها: (عيار الشعر) لابن طباطبا،

(١) الموازنة: ١/ ٢٨٢.

و(نقد الشعر) لقدامة بن جعفر، و(الموازنة) للآمدي، و(حلية المحاضرة) للحاتمي، و(المنصف للسارق والمسروق منه) لابن وكيع التنيسي، و(العمدة في محاسن الشعر وآدابه) لابن رشيق.

وفي كتاب الموازنة بين الطائيين ـ على سبيل المثال ـ يعتمد الآمدي على علوم البلاغة في نقد أبيات لأبي تمام وأخرى للبحتري، ويعني هذا أنه اعتنى بالجانب التطبيقي للبلاغة، فقد نقد الألفاظ وجعلها عنصراً أساسياً في دراسته، وهو في دراسته لها كان ينظر إليها بمنظار البلاغيين ويقيسها بمقاييسهم، ولهذا كان يعد التعقيد اللفظي واستعمال الوحشي والمعاظلة من سوء النظم.

وعرض كذلك للاستعارة، واستحسن بعض الاستعارات الحسنة أو المصيبة عند الطائيين، وأنكر منها ما لا ينطبق عليه شروط حسنها، ولهذا نراه عقد باباً لما في شعر أبي تمام من قبيح الاستعارات وبعيدها؛ فهو يُنكر على أبي تمام أن يجعل للدهر أخدعا، ويداً تقطع من الزند، وكأنه يُصْرع، وأن يجعله يشرق بالكرام، ويفكر ويبتسم، وأن تكون الأيام بنين له، وأن يجعل الزمان أبلق، وأن يجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامر إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر، وأن يجعل المعروف مُسلِماً تارة ومرتدّاً أخرى، وأن يجعل الحادث وغداً، وأن يجعل المجد مما يجوز عليه الخوف، وأن له جسداً وكبداً، وأن يجعل لصروف النوى قَدّاً، وللأمن فُرُشاً، وللأيام ظهراً يُركب، والزمان كأنه صُبَّ عليه ماء، والفرس كأنه ابن الصباح الأبلق، ويقول معلقاً: «وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد من الصواب»[1].

وهو يرى أن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه،

---

(١) المصدر السابق: ١/ ٢٤٩، ٢٥٠.

أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه؛ فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه، ويضرب مثلاً للاستعارة الحسنة قول امرئ القيس:

فقلت له لمّا تمطّى بِصُلبه　　　وأَرْدَفَ أَعْجازاً ونَاءَ بِكَلْكَلِ

وقال: «وهو في غاية الحسن والجودة والصحة، لأنه قصد وصفَ أحوال الليل الطويل، فذكر امتداد وسطه، وتَثاقُلَ صدره للذهاب والانبعاث، وتَرادُفَ أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على مَنْ يراعيه ويترقّب تَصَرُّمَه، فلما جعل له وسطاً يمتد وأعجازاً مرادفة للوسط وصَدْراً متثاقلاً في نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصُّلْب، وجعله متمطّياً من أجل امتداده، لأن (تمطّى) و(تمدّد) بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم (الكَلْكَل) من أجل نهوضه»[1].

ولو ذهبت تتصفح الكتب الأخرى لوجدت أن الناقد التطبيقي لا يستغني عن معرفة البلاغة والبيان والبديع، لأنها أساسية في تكوينه الثقافي، وأدائه النقدي.

هـ ـ العروض والوزن والقافية:

ويختص بمعرفة هذه الفروع النقاد التطبيقيون المختصون في نقد الشعر أكثر من غيرهم، لأن الوزن ـ كما يقول ابن رشيق ـ «أعظم أركان الشعر»[2]، ويتعلق بمعرفة الوزن الاطلاع على البحور وأجزاء التفعيلات والزحاف ومعرفة القوافي ولوازمها والشعر المطلق والمقيد وحرف الروي والمردف والمؤسس، وعيوب القافية، ومعرفة التصريع وعيوبه والمسمط وما يجوز للشاعر في الضرورة

(١) الموازنة: ١/ ٢٥٠.
(٢) العمدة: ١/ ٢٦٨.

وغير ذلك من مصطلحات علم العروض.

واهتمام الناقد التطبيقي بالوزن كبير جداً، لأن الخطأ في الوزن يعيب الشاعر بإجماع النقاد، وإقامة الوزن أول ما يطالب به الشاعر، وفي كتاب (الوساطة) تعرض القاضي الجرجاني لأخطاء الوزن عند بعض الشعراء منهم أبو نواس الذي رأى القاضي أنه أخطأ في الوزن في قوله:

رأيـــت كـــل مـــن كـــا ... ن أحمقـــــاً معتـــــوها
فـــي ذا الزمـــانِ صـــارَ الْـــ ... ـــمقدّمَ الـوجيـــــها
يـــا ربّ نـــذل وضـــيع ... نوهتـــــه تـنويـــــها
هـــجرته لـــكيما ... أزيـــده تـــشويها[1]

قال القاضـي: «فبعضـه (مستفعلـن مفعولٌ) و(فعولٌ) وبعضـه (مستفعلـن فاعلاتن)»[2].

وقد يشعر بعض النقاد التطبيقيين بالضيق من خطأ الشاعر في الوزن، فيدفعهم ذلك إلى إصدار بعض الأحكام التي هي أكبر بكثير من حجم الخطأ، على نحو تعليق الآمدي على قول البحتري:

ولمـــاذا تتَـــبَّعُ النفـــس شيـــئاً ... جعـــل الله الفِـــردوسَ منـــه بَـــوَاءَ

---

(١) ليس في ديوان أبي نواس بتحقيق إيليا الحاوي ولا بتحقيق عمر فاروق الطباع.

(٢) الوساطة: ٦٢ ـ ٦٣، وفيه:

فـــي ذا الزّمـــانِ ... صـــارَ المقـــدَّمَ الوجيهـــا

والصحيحُ توزيع البيت كما أثبتُّه.

قال الآمدي: «وكذلك وجدته في أكثر النسخ، وهذا خارج عن الوزن، والبيت من العروض هو البيت الأول من الخفيف وهو سداسي ووزنه:

فــاعلاتن مـــستفعلن فــاعلاتن فــاعلاتن مـــستفعلن فــاعلاتن

وتقطيعه:

وَلِمَــاذا * تَتَبْــبَعُنْ * نَفْسُــشَيْئاً جَعَلَلْلا * هُلْ * فِرْدَوسَمِنْ * هُبَوَاءَ
فَعِلاتُــنْ * مَفَــاعِلُنْ * فــاعِلاتُنْ فَعِلاتُنْ * تُنْ * مُسْتَفْعِلُنْ * فَعِلاتُــنْ

فحذف ألف (فاعلاتن) الأولى والثالثة والأخيرة فصارت (فَعِلاتن)، وسين (مستفعلن) الأولى فصارت (مفاعلن)، وذلك كله زحاف جائز، وزاد في البيت سبباً، وهو حرفان: الهاء من اسم الله ﷻ، واللام من لفظ (الفردوس) وهو إكفاء، ولا أعرف مثل هذا البيت.

وقد رأيت في بعض النسخ (جعل الله الخُلْد منه بَوَاءَ) فإن يكن هكذا قال فقد تخلّص من العيب ويكون تقطيع البيت:

جَعَلَلْــلاَ * هُلْخُلْــدَ مِــنْ * هُبَــوَاءَ»[(١)]

وكان الآمدي قد قدم للبيت بقوله: «وقد جاء في شعر البحتري بيت هو عندي أقبح من كل ما عيب به أبو تمام في هذا الباب». وذكر البيت، وليس هذا النكير على البحتري إلا لأن الخطأ في الوزن لا يُعْذر فيه الشاعر. ويدلنا هذا على حاجة الناقد التطبيقي إلى معرفة العروض، لأنها من صميم عمله النقدي.

---

(١) انظر الموازنة: ١/ ٣٨٦.

و ـ النقد والأدب:

كان الناقد التطبيقي خلال القرنين الرابع والخامس يمتلك ثقافة نقدية واسعة تشمل العلم بالقضايا النقدية النظرية، كالقديم والحديث، واللفظ والمعنى، والسرقات، والطبع والصنعة، وهذه الثقافة ضرورية للناقد التطبيقي لأنها تفيده في:

١ ـ معرفة القضايا النقدية والإسهام بنصيب فيها.

٢ ـ مدارسة آراء السابقين ومناقشة أحكامهم وتصويب نظرياتهم أو التدليل عليها من خلال النصوص التي يدرسها.

٣ ـ وفي إعطائه أساساً نظرياً يستند إليه في أثناء التطبيق وإصدار أحكامه الخاصة على النصوص التي يدرسها.

ومن أمثلة اهتمام الناقد التطبيقي بمعرفة القضايا النقدية ما ذكره القاضي الجرجاني عن البديع وتطوره في الشعر العربي قبل تطبيقه على شعر المتنبي وغيره، وفي هذا يقول: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السَّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشَبَّه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع[1] والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض، وقد كان يقع ذلك في خلال قصائدها، ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع، فمن محسن ومسيء،

(١) يقصد البديع.

ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط»[١].

وهو يقدم بهذا الكلام النظري لعشرات الأمثلة التطبيقية من الأبيات التي تتضمن محسنات بديعية، يستحسن الجيد منها وينبه على الرديء؛ فمن البديع الحسن في رأيه قول زهير:

وعُـــرِّي أفـــراسُ الـــصِّبا ورواحلُــــه

وقول لبيد:

إذ أصـــبَحَتْ بيـــدِ الـــشَّمالِ زمامُهـــا

وقول ابن الطثرية:

أخـذنا بِـأطراف الأحاديـث بيننـا وسـالت بأعنـاق المطـيّ الأبـاطح

وقول أبي نواس:

مباحـــةٌ ســـاحةُ القُـــلوبِ لـــه يَـــرتَعُ فيهـــا أطـــايبُ الثمـــر

ومن البديع الرديء في رأيه، قول أبي تمام:

باشَـرْتُ أسـبابَ الغنـى بمـدائحٍ ضَـرَبَتْ بـأبوابِ الملـوكِ طبـولا

وقوله:

لهـا بـين أبـواب الملـوك مزامِـرٌ مـن الـذكْرِ لـم تـنفخْ ولاهـي تزمـرُ

وقوله:

إلى ملك في أيكـةِ المجـد لـم يَـزَلْ على كَبـد المعـروف مـن نيلـه بَـرْدُ

(١) الوساطة: ٣٣، ٣٤.

وقول أبي نواس:

يـا عمـرو أضـحَتْ مبيـضّة كبـدي فاصـبغْ بياضـاً بعـصفرِ العنـبِ

ويعقب على هذه الأبيات بقوله: «فاسدد مسامعك، واستغش ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات إلى نحوه، فإنه مما يصدئ القلب ويعميه، ويطمس البصيرة ويكدّ القريحة»[١].

٢ ـ العلوم الإسلامية:

ومما يحتاج الناقد التطبيقي أن يطّلع عليه اطّلاعاً جيداً علوم القرآن الكريم والحديث الشريف والفقه والعقيدة، لأنَّ ذلك كلّه ممّا يدخلُ في نسيج الشعر ويُغنيه:

أ ـ القرآن الكريم:

للقرآن الكريم أثر كبير في تطور النقد العربي، فهو عند العرب النموذج الأول والمثل الأعلى في البيان والتعبير[٢]، وقد أصبح محوراً لأهداف الفكر والتأليف في الأمة، وينبوعاً للكثير من جداول ثقافتها، وحافزاً على العناية بكثير من فروع العلم، التي يمكن أن تعين على فهم هذا الكتاب والكشف عن أسراره. ولقد كانت دراسات القرآن العامل الأكبر في العناية بتدوين اللغة وجمع الشعر ورواية الفصيح، وبحث طرائق اللغة في التعبير وأساليبها في البيان[٣].

وكان القرآن عاملاً هاماً في نشأة النقد العربي وتطوره، ولا أحد يمكن أن

---

(١) الوساطة: ٤١.

(٢) انظر تقديم الدكتور محمد خلف الله لكتاب الدكتور محمد زغلول سلاّم «أثر القرآن في تطور النقد العربي».

(٣) المرجع السابق: ١٠.

يتجاهل هذا، كما كان عماد العرب في النثر والشعر والمثل والخطب، فأقبل عليه النقاد التطبيقيون خلال القرنين الرابع والخامس واطلعوا على الدراسات التي بحثت في غريبه وخواص أساليبه وإعجازه مما أفادهم كثيراً في تنمية أذواقهم، وأعطاهم قدرة كبيرة على الاحتجاج والاستدلال لآرائهم الأدبية وأحكامهم النقدية.

وإن نظرة سريعة إلى عدد الآيات القرآنية التي استشهد بها أصحاب الكتب النقدية في القرنين المذكورين تكفينا للتدليل على مدى حاجة الناقد التطبيقي إلى معرفة القرآن الكريم وما يتعلق به من علوم كالتفسير ومعرفة الغريب والإعراب والقراءات والأحكام ومعرفة بديعه وبلاغته وطريقته في البيان والتعبير، ونذكر هنا نموذجاً من مئات النماذج تؤكد اعتماد الناقد التطبيقي على القرآن الكريم في توضيح حججه والاستدلال على صحة أحكامه.

قال الآمدي بعد أن استنكر مجموعة من استعارات أبي تمام، وذكر نماذج من الاستعارة الحسنة: «وعلى هذا جاءت الاستعارات في كتاب الله تعالى، نحو قوله ﷻ: ﴿وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا﴾[مريم: ٤] لما كان الشيب يأخذ في الرأس ويسعى فيه شيئاً فشيئاً حتى يحيله إلى غير حاله الأولى، كالنار التي تشتعل في جسم من الأجسام فتحيله إلى النقصان والاحتراق، وكذلك قوله تعالى: ﴿وَءَايَةٞ لَّهُمُ ٱلَّيۡلُ نَسۡلَخُ مِنۡهُ ٱلنَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظۡلِمُونَ﴾[يس: ٣٧]: لما كان انسلاخ الشيء من الشيء هو أن يتبرأ منه ويتزيّلَ منه حالاً فحالاً كالجلد عن اللحم وماشاكلهما جعل انفصال النهار عن الليل شيئاً فشيئاً حتى يتكامل الظلام انسلاخاً، وكذلك قوله ﷻ: ﴿فَصَبَّ عَلَيۡهِمۡ رَبُّكَ سَوۡطَ عَذَابٍ﴾[الفجر: ١٣]: لما كان الضرب بالسوط من العذاب استعار للعذاب سوطاً»[١].

(١) الموازنة: ١/ ٢٥٢، ٢٥٣.

ويتّضح من الأمثلة السابقة معرفة الآمدي بأسلوب القرآن الكريم ومواطن الاستعارات، فهو يستشهد بآيات منه ويدعّم بها رأيه.

وربما كان الدفاع عن إعجاز القرآن الكريم دافعاً لبعض النقاد كي يقدموا على نقد بعض النماذج من الشعر أو النثر، ليثبتوا أن القرآن أعلى في الفصاحة وأرقى في أسلوب البيان، ومن هؤلاء القاضي أبو بكر الباقلاني (٤٠٣هـ) وكتابه (إعجاز القرآن) حافل بالقضايا العلمية والفنية مما يتعلق بالقرآن أو يجري حوله أو يمت إليه بسبب؛ فعرض لبلاغته وأسلوبه، وفي كل ذلك يهدف إلى بيان وجه إعجاز القرآن، ومن أي ناحية كان ذلك الإعجاز، والذي يهمنا هنا هو ذلك الجانب النقدي التطبيقي في الكتاب؛ فقد وازن الباقلاني بين القرآن الكريم وبين كلام العرب، فساق من خطبهم الكثير واستوقفه شعرهم واختار قصيدتين إحداهما لامرئ القيس[1] أمير الشعراء في الجاهلية، والثانية للبحتري[2] الموصوف بحسن النظم وجمال الديباجة وروعة الأسلوب، ثم أخذ ينقد القصيدتين متعمداً الكشف عن عيوبهما.

ويسجل هنا أن الباقلاني أورد نفسه مورداً صعباً؛ فقد كان يحاول «إثبات الإعجاز على أنقاض مايهدم من بليغ الشعر»[3] وقد دفعه هذا إلى التشدد في النكير في مثل قوله ينقد قول امرئ القيس:

إذا قامتــا تَــضَوَّع المِــسْكُ منهمــا

يقول: «فوجْهُ التكلف فيه قوله (إذا قامتا تضوع المسك منهما) ولو أراد أن

---

(١) انظر إعجاز القرآن للباقلاني: ٢٤٣ وما بعدها.

(٢) المصدر السابق: ٣٣٤ وما بعدها.

(٣) أثر القرآن في تطور النقد العربي: ٢٨٨.

يجود أفاد أن بهما طيباً على كل حال، فأما في حال القيام فقط فذلك تقصير»[١].

وقد قال أحد الدارسين معلقاً على قول الباقلاني: «وهذا تحامل ظاهر من أبي بكر على الشاعر وعلى المعنى؛ إذ لاشك أن في هذا التعبير لمسة فنية دقيقة ترتكز على كلمة (قامتا) لأنها مبعث الحركة والحياة في الصورة كلها، ولا يخفى ما في القيام من نشر للعطر، فيفوح ويعبق الجو بأريجه، لما تبعثه الحركة من تردد في الهواء فيحمل العطر إلى الأنوف، ولا يتسنّى ذلك في القعود والسكون»[٢].

ب ـ الحديث الشريف ومصطلحه:

ومن علوم الدين التي اطلع عليها الناقد التطبيقي في القرنين الرابع والخامس الحديث الشريف ومصطلحه، وقد كان في حاجة إليهما لعدة أمور منها:

١ ـ الحديث الشريف جزء من ثقافة الأمة العربية، فهو جزء من ثقافة مبدعيها شعراء وكتاباً، ومعرفة الناقد له تضيء له بعض الجوانب في النصوص التي يدرسها، وربما أفادته في بيان المصادر التي كان يرجع إليها الشعراء والكتاب لإبداع بعض المعاني، وربما كان في الحديث حجة لاستعمالات بعض الشعراء.

٢ ـ علم الإسناد والحكم على الرجال والرواة يفيد الناقد في توثيق النصوص التي يدرسها ويزيده ثقة بصحة نسبتها إلى أصحابها.

٣ ـ يعد الحديث النبوي الشريف مادة أدبية غنية بالمعاني والقيم الشعورية، ويمكن للناقد الأدبي أن يدرس مادة الحديث ويبين خصائص أسلوب النبي ﷺ وطريقته في التعبير والبيان.

---

(١) إعجاز القرآن: ٢٤٨.

(٢) أثر القرآن في تطور النقد العربي: ٢٨٩.

ويحسن هنا أن نذكر مثالاً عن حاجة الناقد التطبيقي إلى معرفة الحديث النبوي الشريف في بيان المصادر التي اعتمد عليها بعض الشعراء، فقد ذكر الحاتمي قول النبي ﷺ: «اليد العليا خير من السفلى»[١] وذكر أن أبا العتاهية أخذ بعض لفظ بيته وأخلّ ببعضه من هذا الحديث[٢]، وبيت أبي العتاهية هو:

افـــرح بمـــا تأتيـــه مـــن طيـــب إن يـــد المعطـــي هـــي العليـــا

ج ـ الفقه وأصوله والعقائد:

وقد كان الناقد التطبيقي في حاجة إلى هذين العلمين وما يتصل بهما لعدة أمور أيضاً منها:

١ ـ عاش النقاد التطبيقيون في البلاد الإسلامية التي تحكمها الشريعة الإسلامية، والفقه والعقائد جزء أساسي من ثقافة هذه البلاد، ولاشك أن المبدعين المعاصرين للنقاد التطبيقيين والسابقين لهم كان معظمهم على دراية بأحكام الشريعة الإسلامية، وربما نجد بعض القضايا الفقهية والعقدية التي تعرضوا لها في أثناء نقدهم للنصوص.

٢ ـ كان علم أصول الفقه بمنزلة علم الكلام، وقد استفاد منه بعض النقاد التطبيقيين فأعطاهم قدرة على المحاكمة العقلية والمقايسة والموازنة، على نحو ما نجد في وساطة القاضي الجرجاني وموازنة الآمدي.

٣ ـ ربما خالف بعض المبدعين أحكاماً منصوصاً عليها في الشرع، وكانت

---

(١) الحديث في صحيح مسلم، كتاب الزكاة، باب بيان أن اليد العليا خير من اليد السفلى: ٣/ ٧١٧، الحديث: ١٠٣٣.

(٢) انظر حلية المحاضرة: ٢/ ٩٢.

مخالفتهم محل نظر ودراسة من النقاد التطبيقيين، ويحضرنا هنا قضية نظرية كانت لها علاقة بالدين ومن ثم كان لها مكان في التطبيق النقدي وهي قضية مبالغة الشعراء إلى درجة خروجهم عن بعض تعاليم الدين. وقد ذكر هذه القضية الجرجانيّ فقال:

«ولو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزِّبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب من أصحابه بُكماً خرساً، وبِكاءً مفحمين؛ ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»[1].

والقاضي الجرجاني لا يرى عيباً في قول أبي الطيب الذي يدل في رأي بعض النقاد على ضعف العقيدة وفساد المذهب في الديانة[2]:

يترشَّفْنَ من فمي رَشَفَاتٍ ... هُنَّ فيه أحلى من التوحيدِ

وقوله[3]:

وأبهرُ آياتِ التِّهاميِّ أنّه ... أَبُوكم وإحدى مالَكُمْ من مناقبِ

ولا يرضى من هؤلاء المتنقصين لأبي الطيب تغاضيهم عن أبي نواس في قوله:

(١) الوساطة: ٦٤.

(٢) الوساطة: ٦٣.

(٣) الوساطة: ٦٣.

قلـــتُ والكـــاسُ علـــى كَفْـــــفَيَّ تهـــوي لالـــتثامي
أنـــا لا أعـــرفُ ذاك الــــيومَ فـــي ذاكَ الزِّحـــامِ

وفي كتاب سرقات أبي نواس لمهلهل بن يموت بن المزرع مبحث يتضمن كفريات أبي نواس وذكر منها[1]:

يـا أحمـد المرتجـى فـي كـل نائبـةٍ قم سيّدي نعـص جبـار السموات

وقوله[2]:

يــا عــاذلي فــي الــدهر ذا هَجْـرُ لا قَـــدَرٌ صـــحَّ ولا جَبْـــرُ
ماصـحَّ عنـدي مـن جميـعِ الـذي يُـــذكر إلا الـــموت والقبـــرُ
فاشـــربْ علـــى الــدهرِ وأيامِـــهِ فإنمـــا يُهْــــلِكُنا الــــدَّهرُ

وقوله[3]:

أأتـــرك لـــذة الـــصهباء نقـــداً لمــا وعـــدوه مـــن لـــبن وخمـــر
حيـــاة ثـــم مـــوت ثـــم بـــعث حـــديث خـــرافة يـــا أمّ عمـــرو

وإذا تصفحنا كتاب (المنصف) لابن وكيع وجدناه يتعرض لمخالفة أبي الطيب المتنبي أصول الشريعة في مثل قوله: «وقال المتنبي:

كــلُّ شـــيءٍ مـــن الـــدماءِ حـــرامٌ شُـــرْبُه مـــاخلا دمَ العُنْقـــودِ

(١) سرقات أبي نواس: ١٤٤.
(٢) الوساطة: ٦٣.
(٣) الوساطة: ٦٤.

تحليل هذا الدم بمنـزلة قوله:

يترشَّفْنَ مِنْ فمي رَشَفاتٍ هُنَّ فيه أحلى من التوحيدِ

كله يدخل في قلة الورع»[١].

ومثله قول ابن وكيع معقباً على قول المتنبي:

فجَعَلْتُ ردِّي عِرْسَهُ كفّارةً من شُرْبِها وشَرِبْتُ غَيْرَ أثيمِ

قال ابن وكيع: «فَقِهَ أبو الطيب في هذا البيت فقهاً غير إسلامي، لأنه ذكر أن حالفاً حلف عليه بالطلاق لَيَشْرَبَنَّ الخمر فَشَرِبها، وجعل ردَّه عِرْسَهُ إليه كفّارة ذنبه في معصيةٍ كان اجتناب الحالف عليها واجتنابُ ما نهى الله ﷻ عن شربه أولى بمذهب المسلمين»[٢].

٣ ـ التاريخ:

وكان الناقد التطبيقي خلال القرنين الرابع والخامس معنياً بمعرفة التاريخ لأنه يقدم له معلومات تخص:

١ ـ المبدعين السابقين، وتحكي أخبارهم وتراجمهم وأنسابهم، والمعارك التي خاضوها والبلاد التي زاروها، والشخصيات التي التقوها، وكل ذلك يفيدهم في فهم أكبر للنص الذي يدرسونه وتحديد مناسبته والظروف المرافقة لإبداعه.

٢ ـ بعض المواضع الغامضة في النصوص التي يدرسونها كأسماء المواقع والشخصيات والأخبار.

---

(١) المنصف (بتحقيق د. محمد يوسف نجم): ١٢٩.

(٢) المنصف: ٢٤٠، ٢٤١.

ثم إن التاريخ يعطي الناقد القدرة على نقد الأخبار والتمييز بين النصوص الموثوق بنسبتها إلى مؤلفها أو المشكوك فيها، ويفيده في معرفة مصنفات السابقين المتقدم منها والمتأخر.

ومن أمثلة حاجة الناقد التطبيقي إلى التاريخ ما ورد في الوساطة في سياق دفاع المؤلف عن أبي الطيب المتنبي ضد من أنكر قوله(١):

تخطُّ فيها العَوالي ليس تَنْفُذُها ... كأنّ كلَّ سنانٍ فوقها قَلَمُ

فقد زعم المنكر أنه أخطأ في وصف درع عدوِّه بالحصانة، وأسنة أصحابه بالكلال. . . فقال الجرجاني: «لما أنشد كثير عبد الملك بن مروان:

على ابن أبي العاصي دلاصٌ حصينةٌ ... أجاد المُسَدِّي سَرْدَها وأَذَالها

قال له عبد الملك: وصفتني بالجُبْن! هلا قلت كما قال الأعشى، وذكر البيتين المتقدمين فقال: وصفتك بالحزم ووصَفَه بالخُرْقِ»(٢).

وثمة مثال آخر لخبر يرويه الناقد يُدِينُ أحدَ الشعراء بالاطلاع على شعر أنكر صلته به والخبر يذكره صاحب كتاب (الإبانة عن سرقات المتنبي) الذي ذكر فيه أن المتنبي يزعم أنه لا يعرف الطائيين وهو على ديوانيهما يُغير، قال: «ولقد حدّثني من أثق به أنه لما قتل المتنبي في طريق الأهواز وُجِد في خرج كان معه ديوان الطائيين بخطه، وعلى حواشي الأوراق علامة على كل بيت أخذ معناه

---

(١) انظر الوساطة: ٤٣٤.

(٢) الوساطة: ٤٣٥. ويَقْصِدُ بالبيتين المتقدمين بيتين للأعشى سبقَ أن ذكَرهما، وهما:

وإذا تكون كتيبةٌ ملمومةٌ ... خرساءُ يخشى الدارعونَ نِزالَها
كنتَ المقدَّمَ غيرَ لابسِ جُنَّةٍ ... بالسيفِ تضرِبُ مُعلِماً أَبطالَها

وسلخه، فهل يجمل به أن ينكر أسماء الشعراء وكنُاهم، ويجحد فضل أولاهم وأخراهم؟»[١].

٤ ـ الثقافات الوافدة:

دخلت الثقافات الوافدة إلى البيئة العربية وتلقَّاها الناس بين مقبل عليها ومحذِّر منها، وامتزجت بعض النصوص الأدبية بما يتعلق بتلك الثقافات، وكان على الناقد التطبيقي الذي كان يدرس تلك النصوص أن يلم بأصول بعض الأفكار المتأثرة بتلك الثقافات الأجنبية، والمثال الواضح على ذلك الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعرهِ كلام أرسطو لأبي علي الحاتمي، وفيها نجد الحاتمي قد اطلع على حكم أرسطو ثم تتبع معاني تلك الحكم في شعر أبي الطيب، ومن أمثلة ذلك: «قال أرسطو: الأشياء لاحقة بأشكالها، كما أن الأضداد مباينة لأضدادها، قال أبو الطيب:

وَشِبْهُ الشيءِ منجذِبٌ إليه ... وأشبَهُنا بدُنيانا الطَّغَام»[٢]

وفي موضع آخر: «قال أرسطو: أعجز العَجَزة من قدر أن يزيل العجز عن نفسه فلم يفعل، قال أبو الطيب:

ولم أرَ في عيوبِ الناسِ شَيْئاً ... كَنَقْصِ القادرينَ على التَّمامِ»[٣]

٥ ـ شؤون الحياة:

ومصدر ذلك الحياة والناس بعاداتهم وطرائق معيشتهم وما يدور على

(١) الإبانة عن سرقات المتنبي: ٢٤، ٢٥.

(٢) الرسالة الحاتمية: ٥٤.

(٣) الرسالة الحاتمية: ٦٩.

ألسنتهم من أحاديث، ونضرب مثالاً لاستفادة الناقد التطبيقي من ذلك ما ورد في الموازنة للآمدي رداً على ابن إبي طاهر في سرقات أبي تمام، وذلك قوله: «وقال [يعني ابن أبي طاهر] في قوله:

لـو كـان يَـنْفُخُ قَـيْنُ الحـيِّ فـي فَحَـمِ

من قول الأغلب:

قـد قـاتلوا لـو ينفخـون فـي فَحَـمْ   مـا جَبُـنُوا ولا تَوَلَّـوْا مـن أَمَـمْ

وهذا معنى شائع من معاني العرب، وجارٍ في الأمثال أن يقولوا: قد فعلت كذا، واجتهدت في كذا لو كنت أنفخ في فحمٍ، لأن النفخ في الفَحَم يحيي النار ويشعلها، والنفخ في حطب ـ ليس بفحم ولا أخذت النار فيه ـ لا يُوْرِي ناراً»[(١)].

ويضاف إلى العلوم السابقة بعض المتعلقات بها كالمعرفة بالموسيقى والفلسفة وغير ذلك مما يطول المجال بذكره.

وقد عقد ابن طباطبا فصلاً بعنوان (سنن العرب وتقاليدها) كشف فيه العلاقة بين بعض تقاليد العرب الاجتماعية وبين مادة الشعر التي تحتوي على تضمينات لا تفهم إلا في ظل تلك التقاليد[(٢)].

رابعاً ـ موضوعية الناقد التطبيقي وخروجه عنها:

يلمس المستقري للنقد العربي القديم في مختلف العصور التي مر بها صفة غالبة عليه، هي الموضوعية، وهنا سنتتبع النقاد ذوي المشارب المتباينة والاتجاهات المختلفة تتبعاً يستهدف البحث عن مدى موضوعيتهم في أحكامهم، وحيدتهم في

---

(١) الموازنة: ١/ ١٢٢.

(٢) عيار الشعر: ٤٧ وانظر (أبو علي الحاتمي وأفكاره النقدية): ٧٦.

نقدهم للشعراء، وتجرّدهم من النزعات الشخصية والاعتبارات الذاتية التي كثيراً ما تفسد الرأي وتضلِّل الحكم وتعمي عن الصواب.

إن طبيعة العربي الذي كان يُعلي من شأن القيم النبيلة ويتحلّى بها كالصدق والعدالة، هي التي ساعدت على بروز هذه الصفة في النقد القديم، يضاف إلى ذلك بعض التعاليم السامية التي أتى بها الإسلام ونادى بها القرآن الكريم، فقد كان يدعو إلى العدل في الحكم بين الناس واجتناب التحيُّز إلى فئة دون فئة، من مثل قوله تعالى: ﴿وَإِذَا حَكَمْتُم بَيْنَ ٱلنَّاسِ أَن تَحْكُمُوا۟ بِٱلْعَدْلِ﴾[النساء: ٥٨].

ويؤيد هذا أن بعض النقاد كانوا يتبوؤون مناصب قضائية، وهي مهن تتطلب علماً جيداً بأحكام الدين وعدالة ونزاهة إلى أبعد الحدود، ومزيداً من التثبت والتحقق والإحاطة والدراية قبل إصدار الأحكام على الناس، وقد عبّر القاضي الجرجاني عن رفضه أن يؤدي التنافس بين الناس والمشتغلين بصنعة الشعر إلى التحاسد الذي يفسد الأحكام ويأتي بالحيف والظلم على أحد ما، ولا شك أن البلاء سيكون أكبر إذا كان في ميدان العلم والأدب، يقول: «لم تزل العلوم ـ أيَّدك الله ـ لأهلها أنساباً تتناصر بها، والآداب لأبنائها أرحاماً تتواصل عليها، وأدنى الشِّرْك في نَسَب جِوار، وأول حقوق الجار الامتعاض له والمحاماة دونه، وما مَنْ حُفِظَ دمُهُ أن يُسْفَك بأولى ممَّن رعى حريمَهُ أن يُهتَك، ولا حرمة أولى بالعناية وأحق بالحماية، وأجدر أن يبذل الكريم دونها عِرضَه ويمتهن في إعزازها ماله ونفسه، من حرمة العلم الذي هو رونق وجهه ووقاية قدره، ومنار اسمه ومطيّة ذكره، وبحسب عظم مزيته وعلو مرتبته يعظم حقُّ التشارك فيه، وكما تجب حياطته تجب حياطة المتصل به وبسببه، وما عقوق الوالد البرّ وقطيعة الأخ المشفق بأشنع ذكراً، ولا أقبح وسماً من عقوق مَنْ ناسبك إلى أكرم آبائك وشاركك في أفخر أنسابك، وقاسمك في أزين أوصافك، ومَتَّ إليك بما هو

حَظُّك من الشرف وذريعتك إلى الفخر. وكما ليس من شَرْطِ صِلَةِ رحِمِك أن تَحيفَ لها عن الحق أو تَميلَ في نصرها عن القصد، فكذلك ليس من حكم مراعاة الأدب أن تعدل لأجله عن الإنصاف، أو تخرج في بابه إلى الإسراف، بل تتصرّف على حكم العدل كيف صرفك، وتقف على رسمه كيف وقف، فتنتصف تارة وتعتذر أخرى وتجعل الإقرار بالحق عليك شاهداً لك إذا أنكرت، وتقيمَ الاستسلام للحجة ـ إذا قامَتْ ـ محتجاً عنك إذا خالفت، فإنه لا حالَ أشد استعطافاً للقلوب المنحرفة وأكثر استمالة للنفوس المشمئزة من توقُّفك عند الشبهة إذا عَرَضَتْ، واسترسالك للحجة إذا قَهَرَتْ، والحكم على نفسك إذا تحققَتِ الدعوى عليها، وتنبيه خصمك على مكامن حِيَلِك إذا ذهب عنها، ومتى عُرِفْتَ بذلك صار قولك برهاناً مسلَّماً، ورأيك دليلاً قاطعاً، واتَّهم خصمُكَ ما عَلِمَهُ وتيقَّنَه، وشكَّ فيما حفظه وأتقنه، وارتاب بشهوده وإن عَدَّلتهم المحبَّة، وجَبُنَ عن إظهار حُجَجِهِ وإن لم تكن فيها غَميزة، وتحامَتْكَ الخواطرُ فلم تُقدِم عليك إلا بعد الثقة، وهابتك الألسن فلم تعرض لك إلا في الفَرْطِ والنَّدرة»[1].

والقاضي في هذا النص الذي أثبته ـ على الرغم من طوله ـ لأهميته، يقرر مجموعة من المبادئ التي يرى أن يسير عليها الناقد حتى يكون موضوعياً، وأهمها الإقرار بالحق ولو على النفس، واستحضار الحجة والبرهان عند الشبهة، وعلى الناقد أن يبتعد عن الإسراف في أحكامه، وأن يتمسك بالإنصاف حتى يتقبل الناس أحكامه برضا وتسليم.

وفي دراستنا للموضوعية في النقد التطبيقي يمكن أن نصنف النقاد ثلاثة أصناف هي:

---

(١) الوساطة: ٢ ـ ٣.

* نقاد موضوعيون، يمثلهم القاضي الجرجاني.

* نقاد غير موضوعيين، يمثلهم ابن أبي طاهر.

* نقاد ادّعوا الموضوعية ولكنهم لم يُوفَّقوا إلى جعلها أساساً لأحكامهم وآرائهم. وهؤلاء هم المتطرفون المنحرفون عن الحق والصواب(١)، منهم أبو العبّاس أحمد القطربّلي.

أما الأسس التي تقوم عليها الموضوعية في النقد التطبيقي فمنها **اجتناب التشدّد في الأحكام النقدية**، فالناقد مطالب إن أراد لأحكامه أن تكون موضوعية بالابتعاد عن الجمود أو التطرف في بعض القضايا العلمية التي لها علاقة وثيقة بممارسة النقد، ومثال ذلك أن الآمدي ذهب إلى أن اللغة لا يقاس عليها ولا ينبغي التجديد فيها، ويتضح ذلك في نقده لقول أبي تمام:

هيَ فُرْقةٌ من صاحبٍ لكَ ماجدٍ ... فغداً إذابةُ كلِّ دمعٍ جامدِ
فافزَعْ إلى ذُخْرِ الشؤونِ وعَذْبِهِ ... فالدمعُ يُذهِبُ بعضَ جَهْدِ الجاهدِ
وإذا فقدْتَ أَخاً ولم تفقِدْ له ... دمعاً ولا صبراً فلسْتَ بفاقدِ

فيقول: «قوله (يذهِبُ بعضَ جُهْدِ الجاهد)، أي بعض جهد الحزن الجاهد، أي الحزن الذي جهدك فهو الجاهد لك، ولو كان استقام لها (بعض جهد المجهود) لكان أحسن وأليق، وهذا أعزب وأظرف، وقد جاء أيضاً فاعل بمعنى مفعول، قالوا: (عيشة راضية) بمعنى مرضية، و(لمح باصر) وإنما هو مبصر فيه، وأشباه

---

(١) قال الآمدي عنهم في الموازنة ١/ ١٣٥: «وقابل المنحرفون عنه إفراطاً بإفراط، فبخسوه حقه واطَّرحوا إحسانه ونعوا سيئاته وقدموا عليه من هو دونه».

لهذا كثيرة معروفة، ولكن ليس في كل شيء يقال، وإنما ينبغي أن ينتهي في اللغة إلى حيث انتهوا، ولا يتعدى إلى غيره، فإن اللغة لا يقاس عليها»(١). قال الدكتور مندور: «وهذا تعنت من الآمدي، فهو ليس بحاجة إلى أن يفترض الحزنَ الجاهدَ، وإنما الجاهد هنا هو الشاعر نفسه فهو الذي يجاهد الألم لفراق صديقه المزمع السفر. وأما أن (الجاهد) تفيد المجهود فهو أمر لا يسيغه القياس فحسب على نحو ما تفيده راضية مرضية، بل يجيزه العقل أيضاً الذي هو أصل كل قياس، فالشخص الجاهد لا بد أن يكون مجهوداً أيضاً، أو على الأقل احتمال أن يكون (مجهوداً) أمر طبيعي. فلماذا ينكر الناقد على الشاعر استعمالاً كهذا؟! لا شك أن نظرته الضيقة في تقيده بما ورد عن القدماء أو لم يَرِدْ، ورفضه الأخذ بالقياس، هو الذي أفسد حكمه هنا»(٢).

ومن أسسها أيضاً **الابتعاد عن التحامل على الشاعر أو المبدع لأسباب خارجة عن المادة موضوع النقد،** لأن التحامل لا يتفق مع الموضوعية أبداً، ويؤدي غالباً إلى ابتعاد القراء عن الناقد وعزوفهم عن إنتاجه، كما حدث للصاحب ابن عباد عندما نقد المتنبي في رسالته المشهورة (الكشف عن مساوئ المتنبي) والقصة كما ترويها المصادر أن الصاحب بن عباد طمع في زيارة المتنبي إياه بأصفهان وإجرائه مجرى مقصوديه من رؤساء ذلك الزمان، فكتب يلاطفه في استدعائه ويضمن له مشاطرته جميع ماله، فلم يقم له المتنبي وزناً، ولم يجبه عن كتابه، فصيره الصاحب غرضاً يرشقه بسهام الوقيعة، يتتبع عليه سقطاته في شعره وهفواته، وينعى عليه سيئاته، وهو أعرف الناس بحسناته وأحفظهم وأكثرهم

(١) الموازنة ١/ ٢١٦.

(٢) النقد المنهجي عند العرب: ١٣٠ وانظر نقد كتاب الموازنة بين الطائيين: ٣٥٨.

استعمالاً لها، وتمثلاً بها في محاضراته ومكاتباته[١].

ومن النقد الذي يظهر فيه التحامل قوله: «ومن مخازيه [يعني المتنبي] التي خلقها خلقاً متفاوتاً تخفيفه (الغاش)، وهذا ما لا أعلم سامعاً باسم الأدب يسوغه، أو يسمح فيه فيجوزه، وذلك في قوله:

كأنّك ناظرٌ في كلِّ قلبٍ فما يخفى عليك مَحَلٌّ غاشِ

فإن جاز هذا جاز أن يقال: عَبَاس بن عبد المطلب، الشَّمَاخ بن ضرار، ولا تشدد الباء والميم، على أن ما أورده أشنع من هذا الذي مثلنا به، إذ كان لفظ فاعل بني على فاعل مشدداً»[٢].

ويظهر أن الصاحب بن عباد غفل عن معنى البيت حتى رأى كلمة (غاشِ) في بيت المتنبي مخففة من (غاشّ) المشددة، إذ لا تخفيف في الكلمة وإنما الغاشي هو الزائر، وفي شرح الديوان المنسوب للعكبري: «غاشيةُ الرجلِ الذين يزورونه ويأتونه، ومنه قول حسان:

يُغَشُوْنَ حتى ما تَهِرُّ كِلابُهم لا يَسألونَ عَنِ السَّوادِ المُقبلِ

والمعنى ليس يخفى عليك محل زائر يقصدك، وذلك من فرط فطنتك وذكائك، كأنك ترى ما في قلوب الناس وتعلم ما يطلبون»[٣].

وفي كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني مثال لناقد وُصِفَ بشدة التحامل، قال القاضي الجرجاني: «ولقد حدثني بعض أهل الأدب أنه حضر عند أبي

---

(١) انظر الصبح المنبي ١٤٥ وما بعدها. وانظر المتنبي بين ناقديه: ٤٢، ٤٣.

(٢) الكشف عن مساوئ المتنبي: ٢٤٧.

(٣) ديوان المتنبي بشرح العكبري: ٢/ ٢١١ ـ ٢١٢.

الحسن بن لنكك البصري، وكان ـ على فضله في العلم، وتقدمه في الأدب ـ شديد التحامل على أبي الطيب، وهو يذكر شيئاً من شعره حتى انتهى إلى قوله:

بقـــائي شـــاء لـــيس هُـــمُ ارتحـــالا

فجعل يُعَجِّبُ من هذا المصراع مَنْ حضره ويقول: هل رأيتم أشدّ تعقيداً وأظهر تكلفاً وأسوأ ترتيباً من هذا الكلام! قال: فقلت له: هبِ الأمر على ما ادّعيته وأنّا سلّمنا لك ما زعمته أين أنت من قوله في إثْرِ هذا البيتِ:

كـأنّ العِـيسَ كانـت فـوقَ جَفْنـي ... مُـــناخاتٍ فلمَّـــا ثُـــرْنَ سَـــالا

قال: فاستشاط غيظاً، ثم قال: هذا المصراع يُسْقِطُ دواوينَ عدَّةِ شعراء»[1].

وهو من شدة تحامِلِهِ أسقط شعر المتنبي بسبب هذا البيت، والبيت ليس قبيحاً كما يزعم، والجميل فيه هو ذلك الخيال أي بروك الإبل فوق جفنه، والبيت مبني على ما قبله وهو قوله:

تولَّـــوْا بغتـــةً فكـــأنَّ بينـــاً ... تَهَيَّبَنـــي ففاجـــأني اغتيـــالا
فكـــانَ مـــسيرُ عِيـــسِهمُ ذَمـــيلاً ... وسَـــيْرُ الـــدمع إثْـــرَهُمُ انهمـــالا

وقد قال ابن جني عنه: «لم يُقَل في سببِ بكاءٍ أظرفُ من البيت»[2] ولا يقبل في إطار الموضوعية أن يُسقِطَ بيتٌ كل شعر قائله، وأي شاعر يسلم من بيت ضعيف أو بيت فيه تعقيد أو غموض معنى، ولو كان ما قاله ابن لَنْكك صحيحاً لوجب ألا يُروى لأبي تمام بيت واحد، قال القاضي الجرجاني: «فإنا لا نعلم له

---

(١) الوساطة: ٤١٦.

(٢) انظر الصبح المبني: ٢٤٨، ٢٤٩، الحاشية: ٤.

قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وُفِّرَ من التعقيد حَظُّهما، وأُفسِدَ به لفظهما، ولذلك كثر الاختلاف في معانيه، وصار استخراجها باباً منفرداً، ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب، وصارت تتطارح في المجالس أبيات المعاني وألغاز المعنى»[١].

ومن أسس الموضوعية **التفصيل عند الحكم بالضعف على مبدع شاعراً كان أو ناثراً**، فالإجمال لا موضوعية فيه وهو غير مقبول، ولاسيّما إذا رافق هذا الإجمال تحاملٌ وسخريةٌ من المبدع على نحو ما ورد عن الصاحب بن عباد في نقده للمتنبي حيث يقول: «ومن أوابده التي لا يسمع طوال الدهر مثالها قوله في سيف الدولة:

إذا كان بعضُ الناسِ سيفاً لدولةٍ ففي الناسِ بوقاتٌ لها وطبولُ

وهذا التحاذق منه كتغزل الشيوخ قبحاً ودلال العجائز سماجة، ولكن بقي أن يوجد من سمع»[٢] وهو لم يعلل ضعف البيت وسبب هذا الهجوم الصارخ على المتنبي[٣]. ولو فصَّل وعلل لكان أقرب إلى الموضوعية؛ ولذلك تُرفَضُ الأحكام النقدية التي على شاكلة أحكام دعبل الذي يقول: «إن ثلث شعره ـ يعني أبا تمام ـ محال، وثلثه مسروق، وثلثه صالح»[٤] لأنه مطالب بالتعليل وبيان المواضع التي فيها إحالة أو سرقة.

---

(١) انظر الوساطة: ٤١٧.

(٢) الكشف عن مساوئ المتنبي ٢٣٨.

(٣) انتقد بعضهم جمع «بوق» على «بوقات» وأورد حججهم القاضي الجرجاني وردّ عليها في الوساطة: ٤٤٣ وما بعدها.

(٤) انظر الموازنة: ١/ ١٩، قال الآمدي: «ورواه أبو عبدالله محمد بن داود الجراح في كتاب الشعراء، عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن الهيثم بن داود عن دعبل».

والناقد التطبيقي يكون موضوعياً **إذا ابتعد عن التعميم في الأحكام**، فلا يقول أبدع بيت أو أحسن معنى وما شابه ذلك، لأن إطلاق مثل هذا الحكم يستدعي الاطلاع على كل الشعر وهذا لا يتهيأ لإنسان، قال القاضي الجرجاني: «وليس لك أن تلزمني تمييزه [يعني البيت الذي يستحسنه] وإفراده والتنبيه عليه بأعيانه كما فعل كثير ممن استهدف للألسن ولم يحترز من جناية التهجم، فقال: معنى مفرد، وبيت بديع، ولم يسبق فلان إلى كذا وانفراد فلان بكذا؛ لأني لم أدّع الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر، بل لم أزعم أني نَصَفْتُه سماعاً وقراءة فدع الحفظ والرواية... وإنما أجسر في الوقت بعد الوقت، فأقدم على هذا الحكم انقياداً للظن واستنامة إلى ما يغلب على النفس، فأما اليقين الثقة، والعلم والإحاطة، فمعاذ الله أن أدعيه! ولو ادعيته لوجب ألا تقبَله، مع علمك بكثرة الشعراء واختلاف الحظوظ، وخمول أكثر ما قيل وضياع جلّ ما نقل»[1].

ومن أسس الموضوعية في النقد التطبيقي أيضاً **النقد بما ينقد به عادة والابتعاد عن التجريح والكلام الذي لا طائل من ورائه سوى ذم المبدع والغَضّ منه**، وذلك كقول الصاحب أيضاً تعليقاً على قول المتنبي:

ولا الـضِّعْفَ حتـى يَتْبَـعَ الـضِّعْفَ ضِـعْفُهُ
ولا ضِـعْفَ ضِـعْفِ الـضِّعفِ بـل مثلَـه ألـفُ

قال: «وهؤلاء المتعصبون له يصلح عندهم أن ينقش هذا البيت على صدر الكعبة وينادى في الناس: قعوا له ساجدين»[2]، ولو استغنى عن هذا الكلام وهذه

---

(١) انظر الوساطة: ١٦٠.

(٢) الكشف عن مساوئ المتنبي: ٢٤٥.

السخرية اللاذعة بالحديث عن ضَعْفِ التكرار في هذا البيت لكان أفضل، ومن النقد بما لا يُنْقَدُ به عادة انتقاد الصاحب بيت المتنبي:

فإن تكنِ الدَّوْلاتُ قِسْماً فإنها … لِمَنْ وَرَدَ الموتَ الزُّؤامَ تَدُولُ

قال: «فإن قوله (الدولات) و(تدول) من الألفاظ التي لو رُزِق فضل السكوت عنها لحاز فضلاً»[1] وليس هذا من النقد في شيء فاللفظتان سليمتا التركيب، فصيحتان في الاستعمال وهما من مستلزمات الحرب والقتال، «ثم إن في تعقيب المتنبي على (الدولات) بكلمة (تدول) موسيقى جميلة مبعثها تجانس الكلمتيْن تجانساً يشهد له بالبراعة وصفاء النفس، وربما كان موقف الصاحب منهما بسبب ما توحيان به من الدمار وانتقال السلطان. ولكن ذلك السبب منتفٍ هنا لأنا في مقام حرب هدفُها قطعاً القضاء على دولة مجد أخرى»[2].

ومن أمثلة ما لا ينقد به عادة ما نقله الآمدي عن أبي العباس أحمد بن عبيدالله بن محمد بن عمار في رسالته في ذكر أخطاء أبي تمام معلّقاً على قوله:

ما زال يمتحنُ العُلا ويروضُها … حتى اتَّقتْهُ بكيمياءِ السؤودِ

قال أبو العباس: «وتالله ما يدري كثير من العقلاء ما أراد، وما يتكلم بهذا إلا من يَجِبُ أن يُحظَرَ عليه مالُه، ويُطالَ في المارستان حبسه وعلاجه»[3].

ومن أسس الموضوعية في النقد التطبيقي **ألا يكون الناقد موضع نقد**، فدعبل مثلاً مجروح في مقياس النقاد، قال الآمدي على لسان صاحب أبي تمام:

---

(١) الكشف عن مساوئ المتنبي: ٢٣٨.

(٢) انظر المتنبي بين ناقديه: ١٠٧.

(٣) انظر شرح التبريزي لديوان أبي تمام: ٢/ ٥٠، وانظر الموازنة: ٢/ ٣٥٣.

«أما احتجاجكم بدعبل فغير مقبول ولا معوَّل عليه، لأن دعبلاً كان يَشْنَأُ أبا تمام ويحسده، وذلك مشهور معلوم منه، فلا يقبل قول شاعر في شاعر»[١].

وكما أن التحامل يبعد الناقد عن أن يكون موضوعياً، كذلك المحاباة والتعصب للمبدع حتى تغدو أخطاؤه صواباً ويتحول ضعفه قوة، وممن يتهم بالمحاباة من النقاد القدماء الصولي، فقد كان متعصباً لأبي تمام لا يتقبل طعن أحد عليه ويقول: «وَلَيْتَ أبا تمام مُنِيَ بِمَنْ لا يعرف جيداً ولا ينكر رديئاً إلا بالادّعاء»[٢].

والمحاباة والتعصب يجعلان دفاع الناقد عمَّن يتعصب له ضعيف الحجة، وقد قيل: «حبك الشيء يعمي ويصم» ويصدق أن يقال في هذا المقام: المحاباة تعمي الناقد وتصم أذنيه عن سماع الآخرين، فقد تحول الصولي إلى رجل يهاجم بعنف كل من يزعم أن أبا تمام مخطئ في شعره أو ضعيف، ولا أدل على ذلك من قوله: «ومنزلةُ عائبِ أبي تمام ـ وهو رأسٌ في الشعر مبتدئٌ لمذهبٍ سلكَهُ كلُّ مُحْسِنٍ بعده، فلم يبلُغْ فيه حتى قيلَ مذهبُ الطائي، وكلُّ حاذقٍ بعده يُنسَبُ إليه ويقتفي أثَرَهُ ـ منزلةٌ حقيرة يُصانُ عن ذكرِها الذمُّ ويرتفع عنها الوَهْدُ»[٣].

إنه يجعل منتقدي أبي تمام في منزلة حقيرة، وفي مواضع أخرى من كتابه يجعلهم جهلاء لا يحسنون أن يعملوا بيتاً جيداً، ولا يقدرون أن يكتبوا رقعة بليغة، وإن أحدهم لا ينال حفظه ما قالته الشعراء في عشرة معان من عشرة آلاف

---

(١) الموازنة: ١/ ٢٢.

(٢) أخبار أبي تمام: ٣٨.

(٣) المصدر السابق: ٣٧.

معنى قد قالت فيه، فكيف يجسر على ادعاء هذا[١].

ومما يساعد الناقد التطبيقي على أن يكون موضوعياً **التثبت من روايات النص ومراجعة المخطوطات والأصول المختلفة إذا دعت الحاجة**، وقد اتصف نقادنا القدامى في الغالب بهذه المزية، فالآمدي مثال واضح للباحث المنقب، فقد وردت في كتابه (الموازنة) إشارات كثيرة إلى دعوته إلى النسخ العتيقة من الدواوين، ومن ذلك قوله في نقد أبي تمام:

دارٌ أُجِلُّ الهوى إنْ لم أُلِمَّ بها   في الركبِ إلا وعيني من منائِحِها

«وهذا لفظ محال عن وجهه، لأن (إلا)، ههنا تحقيق وإيجاب، فكيف يجوز أن تكون عينه من منائحها إذا لم يلم بها؟! وإنما وجه الكلام أن يقول: (دار أجلُّ الهوى عن أن ألمَّ بها [إلا وعيني من منائحها وأجلّ الهوى عن أن ألمّ بها] وليس عيني من منائحها) وقد كنت أظنّ أن أبا تمام على هذا نَظَمَ الشعرَ، وأن غلطاً وقع في نقل البيت حتى رجعت إلى النسخة العتيقة التي لم تقع في يد الصولي وأضرابه، فوجدت البيت في غير نسخة مثبتاً على هذا الخطأ»[٢] وفي شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي في حاشية المحقق تعليقٌ على كلام الآمدي، رد فيه ابن المستوفي على الآمدي، وهو: «وفي حاشية كتابه هذا [يعني الآمدي (شرح معاني أبيات من شعر أبي تمام)] بخط يحيى بن محمد بن عبدالله الأرزني الرواية التي ذكر أنها مصلحة هي:

دار أُجلُّ الهوى عن أن أُلِمَّ بها   في الركبِ إلا وعيني مِنْ منائحها

---

(١) المصدر السابق: ٣٨

(٢) الموازنة: ١/ ٢٠٥.

معناه ظاهر صحيح، كأنه قال: أجلّ الهوى عن أن ألم بالدار إلا وأنا باك، أي: إذا ألممت بها بكيت، ولا أدري من أين زعم أن هذا ضد ما أراده، وهذا يدل على فساد تصوره»[١] وقال أيضاً: «وأما ما ذكر الآمدي أنه رآه في بعض النسخ مصلحاً فقد وجدته في عدة نسخ على ما روي من الإصلاح: (عن أن ألم بها) ولم أجده في نسخة ما رواه الآمدي»[٢].

إن هذا التتبع والبحث والاستقصاء لدليل كبير على ما كان يتحلى به النقاد التطبيقيون من روح علمية تحرص على استيعاب كل ما يتعلق بالنصوص التي يدرسونها.

أما ما يخرج الناقد عن إطار الموضوعية فهو أن يدخل في خصومة نقدية حول شاعر ما فيضطره ذلك إلى اتخاذ موقف متطرف محابياً الشاعر أو معارضاً له وذاماً، مثل الخصومة بين النقاد حول مذهب أبي تمام كالصولي والسجستاني وابن أبي طاهر ودعبل الخزاعي وغيرهم ممن تأثروا بحرارة الخصومة وابتعدوا عن الاعتدال والدقة واستقامة الرأي واتخذوا العصبية سلاحاً لهم، فأما المنحرفون فقد «بخسوه حقه واطرحوا إحسانه ونعوا سيئاته وقدموا عليه من هو دونه، وتجاوزَ ذلك بعضُهم إلى القدح في الجيد من شعره، وطعَنَ فيما لا يطعن عليه، واحتج بما لا تقوم الحجة به، ولم يقنع بذلك مذاكرة ولا قولاً، حتى ألف في ذلك كتاباً، وهو أبو العباس أحمد بن عبيدالله بن محمد بن عمار القطربّلي المعروف بحمار العُزَير»[٣].

---

(١) شرح ديوان أبي تمام ١/ ٣٤٥.

(٢) المصدر السابق: ١/ ٣٤٦.

(٣) النقد المنهجي عند العرب: ٩٠.

ويساعد الناقد التطبيقي على أن يكون موضوعياً أيضاً أن **يحدد لدراسته منهجاً** على نحو ما صنع الآمدي في مقدمة الموازنة، إذ قرر أنه سيقارن بين قصيدة وقصيدة من شعر البحتري وأبي تمام إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وبين معنى ومعنى، ثم يقرر أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى؟ تاركاً للقارئ أن يحكم حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا كان يدري الجيد والرديء[1]، فيقول موضحاً ما سيقوم به: «وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما، واذكر طرفاً من سرقات أبي تمام وإحالاته وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام وإحالاته وغلطه، وساقط شعره، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه. ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإنَّ محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف. ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوَّده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه. وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التشبيه، وباباً للأمثال أختم بها الرسالة. ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما، وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم، ليقرب تناوله، ويسهل حفظه وتقع الإحاطة به إن شاء الله تعالى»[2].

ولا شك أن هذا التحديد للمنهج وهذه النظرة الشاملة لأبعاد ما سيقوم به الناقد ومقدرته على رسم الطريق مما يقربه إلى الموضوعية والروح العلمية ويجعله لصوقاً بها.

وعلى الناقد **ألا يتأثر بالأحكام النقدية التي تسود بين النقاد**، فلا يقلّدهم

---

(١) انظر الموازنة: ١/ ٧.

(٢) المصدر السابق: ١/ ٥٤.

ولا يأخذ كلامهم بالتسليم، بل عليه أن يكوّن لنفسه رأياً مستقلاً، وذلك لأنّه ـ كما قال العميديّ ـ «إنما يذهب في مدح الكتّاب والشعراء مذهب التقليد مَنْ يكون في علومه خفيفَ البضاعة قليل الصناعة صِفْرَ وِطَابِ الأدبِ. . . قصير باع الفهم. . . فأمّا مَنْ رُزِقَ من المعرفة ما يستطيع أن يميِّز به بين غثّ الكلام وسمينه، فالأولى به ألاّ ينظر إلى أحدٍ إلا بعين الاستحقاق والاستيجاب»[1].

إن الناقد المنصف **لا يتسرع في الحكم على الشاعر بالإحسان أو الإساءة**، وإنما يجعل شعره هو الحكم يدرسه بتمحص وإمعان، ثم يحكم بعد الدراسة فيكون حكمه أكثر دقة وأوفر حظاً من الموضوعية والعلمية، وقد دعا ابن شرف القيرواني إلى ذلك في قوله: **«أولُ ما عليه تعتمد، وإيّاه تعتقد، ألا تستعجل** باستحسان ولا باستقباح، ولا باسترداء ولا باستملاح، حتى تمعن النظر وتستخدم الفكر. . .

وإن من الشعر ما يملأ لفظه المسامع، ويرد على السمع منه قعاقع، فلا تَرُعْكَ شماخة مبناه، وانظر إلى ما في سكناه من معناه، . . .وكذلك إذا سمعت ألفاظاً مستعملة، وكلمات مبتذلة، فلا تعجل باستضعافها حتى ترى ما في أضعافها»[2].

وللأصفهاني نصٌّ متميّز أجمل فيه مجموعةً من صفات الناقد الموضوعي وغير الموضوعيّ، وذلك قوله في حديثه عن أبي تمام: «وفي عصرنا هذا من يتعصب له فيُفرط، حتى يفضله على كلّ سالف وخالف، وأقوامٌ يتعمّدونَ الرديء من شعره، فينشرونه ويطوون محاسنه، ويستعملون القِحَةَ والمكابرة في

(١) الإبانة: ٢٠، وانظر إعجاز القرآن: ١٢٥.

(٢) رسائل الانتقاد: ٢٧.

ذلك، ليقول الجاهل بهم: إنّهم لم يبلغوا علمَ هذا وتمييزه إلاّ بأدبٍ فاضل، وعلمٍ ثاقب. وهذا ممّا يتكسّب به كثير من أهل هذا الدهر، ويجعلونه وما جرى مجراه من ثلب الناس وطلب معايبهم سبباً للترفّع وطلباً للرياسة. وليست إساءة من أساء في القليل، وأحسن في الكثير، مسقطة إحسانه؛ ولو كثرت إساءَته أيضاً ثم أحسن، لم يُقَلْ له عند الإحسان: أسأتَ، ولا عند الصواب: أخطأت؛ والتوسّط في كل شيء أجمل، والحق أحقّ أن يُتَّبَع»(١).

خامساً ـ النظرة الجزئية والشمولية:

كان الناقد التطبيقي في مواجهته للنصوص الأدبية ينظر إليها من خلال زاويتين: الأولى جزئية، والثانية شمولية كلية، وكانت النظرة الجزئية طاغية على أختها الشمولية مما حدا بعض النقاد المعاصرين على الطعن على النقد القديم بسبب ذلك، ورأى هؤلاء أن الناحية التطبيقية في النقد القديم ظلت ضعيفة ولم ينشأ عند النقاد ما نسميه بالدراسة التحليلية التي تنظر إلى الجزئيات من خلال الكل، ثم إلى الكل في صورة واحدة كاملة، وانتهوا من ذلك إلى أن الجانب التطبيقي في النقد القديم لا يثبت على محك النظر الحديث إلا لمحات هنا وهناك(٢)، وقالوا: «إنَّه كان يضيق طوراً ويتسع تارة، وينصرف إلى الجزئيات دون الكليات في كثير من المسائل»(٣) بينما بالغ آخرون في الإطراء على النقد القديم، فادّعى أحدهم أنّ ابن رشيق «قد تناول القصيدة وأخضعها لأصول

---

(١) الأغاني: ١٦/ ٣٨٣ (طبعة دار الكتب المصرية).

(٢) من هؤلاء الدكتور إحسان عباس، انظر مجلة المعرفة السورية عدد ١٢٦ : ٨.

(٣) انظر مقدمة لدراسة النقد في الأدب العربي: ٢٤ والنقد الجمالي وأثره في النقد العربي: ١١٥ وبناء القَصيدة في النقد العربي: ١٤.

منهجية، وعرض لأجزائها من زاوية متعددة فنية وتاريخية ونفسية»[١] ونظر آخر إلى الموازنة على أنّها «دارت حول بناء القصيدة عندهما»[٢] يعني البحتري وأبا تمام.

أما الناحية الأولى من عمل النقاد، وهي المتعلقة بالبيت الشعري ألفاظاً ومعاني ووزناً وقافية، فالحديث عنها منتشر في أثناء الرسالة، وما يهمنا هنا هو تتبع نظرات النقاد القدماء للقصيدة بوصفها نصاً متكاملاً أو مقاطع متصلة، واستخلاص إشاراتهم إلى ذلك، لا ردّاً للتهم فهي كثيرة وتحتاج إلى بحث مستقل، ولا وقوفاً في جانبها، وإن كان ما ترتاح إليه النفس هو الوقوف موقفاً وسطاً بين المعارضين لوجود نقد تحليلي يهتم بالكليات في القصيدة والمدافعين الذين ذهبوا إلى خلاف هذا، والمصادر التي بين أيدينا خير دليل على جهد النقاد في هذا المجال، وسنعرض نماذج منها فيما يأتي.

أما خلق القصيدة وطريقة إبداعها وفق هذا المصطلح فقد تطرق إلى ذلك ابن طباطبا فقال: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. . . فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفَّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه

(١) حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها: ٤٢٣.

(٢) نقاد البحتري: ٢٢٩.

طبعه ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده ويروم ما وهى منه ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية. . . »[١].

أما صلة أجزاء القصيدة بعضها ببعض فيقول عنها: «يحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه ـ على تصرفه في فنونه ـ صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح إلى الشكوى ومن الشكوى الى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرُوَّاد. . . بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه؛ فإذا استقصى المعنى وأحاط بالمراد الذي إليه يسوق القول بأيسر وصف وأخف لفظ لم يحتج إلى تطويله وتكريره»[٢].

هذه هي الإشارة الوحيدة عند ابن طباطبا، وهي تتعلق بالقصيدة كاملة وطريقة صناعتها، ولا ريب في أنَّه يدعو إلى ضرورة إخراج العمل الأدبي كلاً متماسكاً من غير فجوات وثغرات؛ وهذا يعني بعبارة أخرى أنّ الناقد لم يكن ليرضى أن تخرج القصيدة من غير تماسك ونظام متلائم محكم.

وفي كتاب (الوساطة) إشارة إلى صنيع الشعراء في القصيدة وكيف أنَّ أحدهم بينما هو مسترسل في نظم قصيدته وجار على عادته «يختلجه الطبع الحضري فيعدل به متسهلاً ويرمي بالبيت الخَنِث، فإذا أُنشد في خلال القصيدة وُجِدَ قلقاً بينها نافراً عنها، وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته فصارت ركاكة»[٣].

أما نظرة النقاد التطبيقيين إلى افتتاح القصيدة ومناسبته لموضوع القصيدة،

---

(١) عيار الشعر: ٧ ـ ٨.

(٢) المصدر السابق: ٩.

(٣) الوساطة: ٢٢.

فقد كانت مبنية على مقياس واحد يتصل بالمتلقّي الذي يستمع إلى بداية القصيدة، وبقدر ما تثير عنده من إعجاب ويقظة وتطلّع إلى مواصلة الاستماع يكون نجاح الافتتاح، ولهذا تحدث البلاغيون عن براعة الاستهلال وحسن المطلع، وهذا قد يتناول بيتاً واحداً في الغالب وهو البيت الأول من القصيدة، وربما امتد إلى عدة أبيات؛ وقد نقل العسكري في هذا المجال قاعدة تتعلق بابتداءات الشاعر وعلاقتها بمضمون قصيدته وهي أنّه «ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله، مما يتطير منه ويستجفى من الكلام كالمخاطبة بالبكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتت الأُلاّف، ونعي الشباب ونعي الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمن المدائح والتهاني»(١) ويقول في موضع آخر: «وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً ومليحاً رشيقاً كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام»(٢) إنّها علاقة وثيقة بين المطلع وباقي أجزاء القصيدة.

نجد مثل هذه الإشارة عند القاضي الجرجاني الذي يرى أنَّ «الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، وبعدهما الخاتمة فإنَّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتسلمهم إلى الإصغاء»(٣).

إذاً يشترط في مطلع القصيدة أن يدل على الغرض الذي من أجله يساق الحديث بحيث يمهد له ويشير إليه، ويكون ذلك «بالتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه»(٤). ولا تخرج

---

(١) كتاب الصناعتين: ٤٥١.

(٢) المصدر السابق: ٤٥٧.

(٣) الوساطة: ٤٨.

(٤) عيار الشعر: ٢٤.

القصائد التي تبتدئ بالنسيب عن هذه الطريقة، لأنَّ الشعراء عندما يبدؤون قصائدهم بالنسيب يفعلون ذلك استدراجاً للمستمع إلى ما يأتي بعد من مدح وغيره، والنسيب أو الغزل مما ترتاح إليه النفوس وتميل إليه.

ويرى ابن رشيق أنَّ هناك منهجين في النسيب ومقدمات القصائد، الأول: منهج أهل البادية، والثاني: منهج أهل الحضر؛ أما أهل البادية فيذكرون الرحيل والانتقال وتوقُّع البين والإشفاق منه ووصف الأطلال والقوافل والتشوق بحنين الإبل ولمع البروق ومرّ النسيم وذكر المياه التي يلتقون عليها والرياض التي يحلون بها، ولا يَعْدُون النساء إذا تغزلوا ونسبوا، وأما أهل الحاضرة فطريقتهم ذكر الشراب والندامى وذكر الصدود والهجران والواشين كما أنَّهم قد يقتدون بالأوائل، فيذكرون النساء كما يذكر أحدهم الإبل، ولعله لم يركب جملاً قط ولا سافر خارج بلاده، وهذا لا يمنع أن يكون فيهم من يذكر النساء اعتقاداً منه وحكاية لواقع يعيش فيه[1].

وقد سبق ابنَ رشيق إلى هذا ابن قتيبة من قبل عندما أورد عن بعض أهل الأدب «أنّ مقصد القصيد إنَّما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها؛ إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأنَّ التشبيب قريب من النفوس لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء. . .

---

(١) انظر العمدة: ١/ ١٩٧ وما بعدها.

فإذا علم أنَّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق؛ فرحل في شعره وشكا النصب والسهر. . . فإذا علم أنَّه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء. . . بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح. . .»[١].

ومن النقد التطبيقي لمطالع القصائد ما تتبع الآمدي فيه أبا تمام والبحتري حيث وازن بين كل منهما مبيناً تلاؤم مطلع القصيدة وَغرضها؛ ومثال ذلك نقده لابتداء أبي تمام:

هــنّ عَــوادِي يوسُــفٍ وصَــواحبُه فعَزْمــاً فقِــدْماً أدْركَ النّــأيَ طالبُــه[٢]

فقد جعله ابتداءً رديئاً، وموضع الضعف قوله: «هن» لأنّه «ابتداء بالكناية عن النساء ولم يجر لهن ذكر بعد»[٣].

ويتحدث النقاد التطبيقيون عن التخلص من المقدمة إلى موضوع القصيدة، والناقد حين يتحدث عن التخلص أو الخروج لا بد أن ينظر إلى ثلاثة أجزاء من القصيدة: المقدمة والتخلص وموضوع القصيدة مما يلي التخلص، وهذه النظرة لا يمكن أن تكون نظرة جزئية محددة، وليس من الحق في شيء أن نبالغ في الإطراء عليها فنجعل منها نظرة شاملة تجعل من النص وحدة ونسجاً محكماً له دلالاته النفسية وبناؤه المتقن الذي يتحقق فيه مبدأ الوحدة العضوية، إلى غير

---

(١) انظر الشعر والشعراء: ١/ ٧٤ ـ ٧٥.

(٢) البيت في ديوانه: ١/ ٢١٦ وذكر التبريزي رواية أخرى وهي: «أهن» و«أدرك الثأر». ونقل المحقق قول ابن المستوفي معقباً على أبي العلاء: «قول أبي العلاء: (وربما جعلت في أوله الألف وهو أحسن في السمع وأوجد): صحيح إلا أنَّ الرواية الصحيحة (هن) على طريق الإخبار وعليه المعنى، فأما مع الاستفهام ففاسد».

(٣) الموازنة: ٢/ ١٧.

ذلك مما ظهر في النقد الحديث، وأخطأ كثيرون فطالبوا النقد القديم به.

وليس هناك قاعدة للتخلص والخروج، فكل قصيدة تفرض على الشاعر تخلصاً وخروجاً يناسبها، فأحياناً يكون الخروج من النسيب إلى المدح مثلاً بذكر وصف الإبل، ويرى الآمدي أنَّ هذا غالب في الأشعار[1] ومنه قول أبي تمام:

يـصبّرني إن ضـقْت ذرعـاً بحبّـه ... ويجـزع إن ضـاقت عليـه خلاخلُـهْ

ثم خرج إلى مدح المعتصم فقال:

إليـك أميـرَ المـؤمنين وقـد أتـى ... عليهـا المـلا أدماثـه وجراولُـهْ

رواحلُنـا قـد بَزَّنـا الهـمُّ أمرَهـا ... إلـى أن حَـسِبْنا أنَّهـن رواحلُـهْ

إلى قُطُبِ الـدنيا الـذي لـو بمدحـهِ ... مدحْتُ بنـي الـدنيا كفَـتْهُمْ فـضائلُهْ

وربما كان الخروج إلى المدح بمخاطبة النساء[2] كقول الشاعر أبي تمام:

لا تنكري عَطَلَ الكـريم مِـنَ الغِنـى ... فالـسيلُ حـربٌ للمكـانِ العـالي

وتنظَّـري خَبَـبَ الرِّكـاب يحثُّهـا ... مُحيي القـريضِ إلـى مُميـتِ المـالِ

ومن الواضح أنَّ النقد التطبيقي كان يوجه عناية كبيرة إلى إيجاد علاقات التناسب والصلة بين بيت وآخر، ويحكم على جودة الانتقال بنجاح الشاعر في إيجاد الاتصال بين الأبيات، وربما كانت هذه النظرة قديمة، فقد وردَ عن الجاحظ قوله: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنَّه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما

---

(١) الموازنة: ٢/ ٢٩٥.

(٢) الموازنة: ٢/ ٣١١.

يجري الدهان»[١].

وقريب من هذا قول أبي العبّاس الناشئ الأكبر مما استشهد به ابن رشيق[٢]:

إنما الشعرُ ما تناسبَ في النظمِ وإنْ كانَ في الصفاتِ فنونا

فأتى بعضُه يشاكلُ بَعْضاً قد أقامت منه الصدورُ المتونا

ويدل اهتمام النقاد بالصلات بين الأبيات على نظرة شمولية أوسع قليلاً من النظرة الجزئية إلى بيت محدد والحكم على ألفاظه ومعانيه ووزنه وقافيته، ولكنها لا ترقى إلى أن تكون دراسة تعتمد على النظرة الكلية للقصيدة بأكملها، بل هي خطوة في الاتجاه الصحيح ولكنها ليست كل شيء.

وقد حظي التخلص خاصة بمزيد من النقاد التطبيقيين، ورأوا أنَّ صلة المقدمة الغزلية بالمدح في القصيدة يحتاج إلى دراسة وتفصيل، وفي كتاب الموازنة للآمدي بحث خاص بدراسة التخلص والخروج عند أبي تمام والبحتري، جوز في بدايته الخروج من النسيب إلى المديح وابتداء المدح منقطعاً عما قبله «لأنَّ شعراء الجاهلية وصدر الإسلام قد فعلوا كلا الوجهين»[٣] ثم أورد أمثلة كثيرة للتخلص عند أبي تمتم والبحتري.

ومن الأمثلة التي أوردها لأبي تمام قوله:

تداوَ من شوقك الأقصى بما فعلَتْ خيلُ ابن يوسفَ والأبطالُ تَطَّرِدُ

ذاك السرورُ الذي آلَتْ بشاشتُهُ أن لا يجاورَها في مهجةٍ كَمَدُ

---

(١) البيان والتبيين: ١/ ٦٧ وانظر العمدة: ١/ ٤٤١.

(٢) العمدة: ٢/ ٧٤٨.

(٣) الموازنة: ٢/ ٢٩١.

قال الآمدي: «وهذا ـ لعمري ـ معنى في غاية الحسن والطلاوة»[١].

ويتعلق بالخروج أو التخلص بحث أنواع الصلات بين الأبيات، فقد وردت عند النقاد أنواع من التعليقات يمكن أن تصنف على حسب مضمونها نحوية أو معنوية أو أسلوبية، ومن الصلة النحوية ما أورده الباقلاني في نقده لقول امرئ القيس في معلقته:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم ... يقولون لا تَهْلِكْ أسىً وتجمَّلِ
وإنَّ شفائي عبرةٌ مُهَرَاقة ... فهل عندَ رسمٍ دارسٍ من مُعوَّلِ

قال: «وليس في البيتين أيضاً معنى بديع، ولا لفظ حسن كالأولَيْن. والبيت الأول منهما متعلق بقوله (قفا نبك) فكأنَّه قال: قفا وقوف صحبي بها علي مطيهم أو: قفا حال وقوف صحبي»[٢].

ومن ذلك أيضاً تعليقه على قول امرئ القيس:

ويومَ عقرتُ للعذارى مطيَّتي ... فيا عجبا من رَحْلِها المتحمَّلِ
فظلَّ العذارى يَرْتَمِينَ بلحمِها ... وشَحْمٍ كهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المفتَّلِ

قال: «تقديره: اذكر يوم عقرت مطيتي، أو يردُّه على قوله (يوم بدارة جلجل)[٣]» وتعليق الظرف (يوم) مما يدخل في النحو، فالصلة بين الأبيات نحوية.

أما الصلة المعنوية فيتعلق بها ما انتقد به قول امرئ القيس:

---

(١) الموازنة: ٢/ ٣٢٣.

(٢) إعجاز القرآن: ٢٤٧.

(٣) إعجاز القرآن: ٢٥١.

فإن كنت قد ساءتك مني خليقة فَسُلِّي ثيابي من ثيابك تَنْسُلِ
وما ذرفَتْ عيناكِ إلا لتضربي بسهمَيْكِ في أعشارِ قلبٍ مقتَّلِ

قال: «واعلم بعد هذا أنَّ البيت غير ملائم للبيت الأول، ولا متصل به في المعنى، وهو منقطع عنه؛ لأنَّه لم يسبق كلام يقتضي بكاءها، ولا سبب يوجب ذلك، فتركيبه هذا الكلام على ما قبله فيه اختلال»[1] وكلامه يدل على أنَّه يريد من الشاعر أن يوجد صلة معنوية بين أبيات قصيدته ولكنه لم يوفق إليها.

وقريب من هذا نقده لقول امرئ القيس:

أفاطم مهلاً بعضَ هذا التدلُّلِ وإن كنتِ قد أزمعتِ صرمي فأَجْملي
أغرَّكِ مني أنَّ حبَّك قاتلي وأنَّك مهما تأمري القلبَ يَفْعَلِ

قال: «والبيت الثاني قد عيب عليه، لأنَّه قد أخبر أنَّ من سبيلها ألا تغتر بما يريها من أنَّ حبها يقتله، وأنَّها تملك قلبه، فما أمرته فعله، والمحب إذا أخبر عن مثل هذا صدق؛ وإن كان المعنى غيرَ هذا الذي عيب عليه، وإنَّما ذهب مذهباً آخر، وهو أنَّه أراد أن يظهر التجلد، فهذا خلاف ما أظهر من نفسه فيما تقدم من الأبيات، من الحب والبكاء على الأحبة، فقد دخل في وجه آخر من المناقضة والإحالة في الكلام»[2] والمناقضة التي يقصدها هي عَدَمُ الصلة المعنوية بين البيت وما قبله.

ومثله أيضاً تعليقه على قول امرئ القيس:

---

(١) إعجاز القرآن: ٢٥٨.

(٢) إعجاز القرآن: ٢٥٧. وانظر كلام ابن قتيبة وتوجيهه لكلام امرئ القيس، في الشعر والشعراء: ١/ ١٣٥.

فجئـت وقـد نـضّت لنـوم ثيابهـا لـدى الـستر إلا لُبْـسةَ المتفـضِّلِ
فقالـت: يمـينَ الله مالـكَ حيلـةٌ ومـا إنْ أرى عنـكَ الغوايـةَ تنجلـي

فقد رأى أنَّ امرأ القيس قد خلط في النظم وأخطأ في ترتيب الكلام. قال: «انظر إلى البيت الأول والأبيات التي قبله، كيف خلط في النظم، وفرَّط في التأليف! فذكر التمتع بها، وذكر الوقت والحال والحراس، ثم ذكر كيف كان صفتها لما دخل عليها ووصل إليها... فما كان سبيله أن يقدّمَهُ إنَّما ذكره مؤخَّراً، والكلام في المصراع الثاني [من البيت الثاني] منقطع عن الأول، ونظمه إليه فيه ضرب من التفاوت»[(١)]. والصلة التي يطلبها الباقلاني هنا صلة معنوية تعتمد على ترتيب الأحداث زمنياً فلما اختل ذلك وقع الانتقاد في رأي الباقلاني.

وقد يبحث الناقد في القصيدة عن اتصال الطبع، وخروج الكلام في جميع الأبيات على طريقة واحدة، ولذلك انتقد الباقلاني قول امرئ القيس:

مهفهفـةٌ بيـضاءُ غيـرُ مُفـاضَةٍ تَرائبُـها مـصقولةٌ كالـسَّجنجَلِ

فقال: «والبيت ـ مع مخالفته في الطبع الأبيات المقدمة، ونزوعه فيه إلى الألفاظ المستكرهة، وما فيه من الخلل من تخصيص الترائب بالضوء، بعد ذكر جميعها بالبياض ـ فليس بطائل، ولكنه قريب متوسط»[(٢)].

ومن نظرات النقاد التي تجاوزت البيت المفرد ما طالبوا به الشاعر من حسن المقطع أو الانتهاء أو براعة المقطع وحسن الخاتمة، قال أبو هلال العسكري:

---

(١) إعجاز القرآن: ٢٦٧ ـ ٢٦٨.

(٢) إعجاز القرآن: ٢٧٠، ١٧٢.

«فينبغي أن يكون آخر بيت في قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها»[١] وهو هنا يجعل للقصيدة معنى عاماً يريده الشاعر من وراء نظمها، وذروة المعنى أو منتهى المراد يكون في نهايتها، لأنَّه آخر ما يسمعه المخاطب فيعلق في ذهنه وخاطره.

وللنقاد نظرة إلى موضوع القصيدة والطريق التي ينبغي أن تنظم وفقها إذا كانت رثاء أو مدحاً أو غزلاً أو فخراً، وموضوع القصيدة يمتد ليشمل معظم أبياتها، والنظرة إلى الموضوع على هذا النحو فوق النظرة الجزئية المحددة ببيت واحد وأوسع وأكثر شمولاً، ومثال ذلك ما ذكره ابن رشيق في تعليقه على مرثية لأعشى باهلة أولها:

هــاج الفــؤادَ علــى عِرفانِــهِ الــذِّكَرُ وذكــرُ خَــوْدٍ علـى الأيـام مـا يَـذَرُ
قــد كنــتُ أذكرُهــا والــدارُ جامعــةٌ والدهرُ فيه هَــلاكُ النـاس والـشَّجَرُ

فقد نقل عن النحاس قوله: «هذان البيتان لا يعرفان في أول هذه القصيدة، ومما يزيد الاسترابة بهما أنَّ المتعارف عليه عند أهل اللغة أنَّه ليس للعرب في الجاهلية مرثية أولها تشبيب إلا قصيدة دريد [بن الصمّة]. وأنَّا أقول: إنَّه الواجب في الجاهلية والإسلام، والى وقتنا هذا، ومن بعده، لأنَّ الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولاً عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة»[٢].

يضاف إلى ذلك حديث النقاد عن الوحدة في القصيدة، كابن طباطبا الذي

---

(١) الصناعتين: ٤٦٤.

(٢) انظر العمدة: ٢/ ٨١٢، ٨١٣ والقصيدة في الأصمعيات: ٨٧ ومطلعها:

قــد جــاء مــن عَــلُ أنبــاءٌ أنبؤهــا إلــي لا عجــبٌ منهــا ولا ســخرُ

يطلب من الشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما يحترز من ذلك في كل بيت(١)؛ ويرى ابن سنان الخفاجي أنَّ على الشاعر أن يستمر في المعنى الواحد، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه. ومن هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح، فإنَّ المحدثين أجادوا التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقاً بكلامهم في النسيب متعلقاً بكلامهم في المدح لا ينقطع(٢).

وربما شبه بعضهم القصيدة بخلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو بايَنَهُ في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه، وتعفي معالم جماله؛ يقول الحاتمي: «وقد وجدتُ حذَّاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين محترسين من مثل هذه الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء(٣)».

ويذهب عبد القاهر الجرجاني إلى أنَّ النظم ليس إلاَّ «تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب بعض(٤)» وهو يقصد نظم الجملة أو العبارة، معتمداً

---

(١) عيار الشعر: ١٢٤.

(٢) سر الفصاحة: ٢٦٨.

(٣) حلية المحاضرة: ١/ ٢١٥ وانظر زهر الآداب: ٢/ ٥٩٧ ـ ٥٩٨، والعمدة: ٢/ ١١٧.

(٤) دلائل الإعجاز: ٤.

في الوصل بين أجزاء الجملة على النحو، ويضيف في مكان آخر «فهذه هي الطرق والوجوه في تعلق الكلم بعضها ببعض، وهي كما تراها، معاني النحو وأحكامه[١]» ودقة النظم تستدعي أن «تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ها هنا في حال ما يضع بيساره هناك. نعم، وفي حالٍ ما يبصر مكانٌ ثالثٌ ورابع يضعهما بعد الأولين. وليس لِما شأنُهُ أن يجيء على هذا الوصف حدٌّ يحصره، وقانون يحيط به، فإنَّه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة[٢]» ثم يأتي بشواهد على اتصال المعنيين والمزاوجة بينهما والتقسيم ثم الجمع في المعاني، ويعلق على ذلك بقوله «وإذ قد عرفت هذا النمط من الكلام، وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً، فاعلم أنَّه النمط العالي والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه»[٣].

كل الإشارات والآراء السابقة تتجه إلى مطالبة الشاعر بإيجاد نوع من الصلة بين أبيات قصيدته، لكنها لا تتحدث عن القصيدة بوصفها كلاً متكاملاً، وإنَّما تتحدث عن بيت أو مجموعة أبيات، يقول الدكتور يوسف بكار عن آراء عبد القاهر: «إن أقوال عبد القاهر تدل على إدراك لقضية الوحدة وفهم لها قد يكون أجودَ أثرٍ عن القدماء في الموضوع. لكن أية وحدة كان يقصد وأين؟»[٤]. . . ويجيب عن تساؤله بأنَّ الوحدة لم تتعد عند عبد القاهر حدود الجملة والبيت أو

---

(١) دلائل الإعجاز: ٨.

(٢) المصدر السابق: ٩٣.

(٣) المصدر السابق: ٩٥.

(٤) بناء القصيدة: ٣٥٣، ٣٠٤.

البيتين، وإنَّ أقصى ما يصل إليه إدراكه للوحدة لا يتعدى ما يربط بين مجموعة الأبيات التي تدور حول فكرة واحدة(١)، وتوصل من ذلك إلى أنَّ الجرجاني حصر فكرة الوحدة بهذا النطاق الضيق لسببين «أحدهما: أن الوحدة التي وصفت في (كتاب الشعر) لأرسطو، والتي تنتقص إذا نقص جزء واحد أو غير، لم توجد قط في القصيدة العربية حتى تكون أمام عبد القاهر نماذج تعينه على فهم الوحدة في نطاق أوسع من الجملة أو مجموعة أبيات، والثاني: أنَّ النحو الذي أسهم في فكرة النظم بنصيب كبير، لم ينظر في القصيدة أو المقطوعة، بل نظر في الجملة»(٢).

ونشير إلى أنَّ ابن رشيق قد كشف عن رأي مخالف لجمهور النقاد في أمر الوحدة، وقد رفض صراحة أنْ يعتمد البيت على الآخر أو يحتاج إليه فقال: «ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وما شاكلها، فإنَّ بناء اللفظ أجود هنالك من جهة السرد»(٣) وعلى الرغم من أنَّ ابن رشيق نفسه قد عقد باباً للتناسب بين الألفاظ والمعاني ذكر هذا الكلام، وقد ورد مثل هذا عند الباقلاني في نقده لقول البحتري:

مَاذا عَليكَ مِن انتظارِ متيَّمِ ... بل ما يضرُّكَ وقفةٌ في منزِلِ
إن سِيلَ عيَّ عن الجوابِ فلم يُطِقْ ... رَجْعاً فكيف يكون إن لم يُسْألِ

قال: «وأما البيت الثاني، فإنَّه معلق بالأول، لا يستقل إلا به، وهم يعيبون

(١) المرجع السابق: ٣٠٤ وانظر (كتاب الشعر) لأرسطو: ٢٤٠، ٢٧٤، ٢٨٩.
(٢) بناء القصيدة: ٣٠٤.
(٣) العمدة: ١/ ٤٤٨.

وقوف البيت على غيره، ويرون أنَّ البيت التام هو المحمود، والمصراع التام بنفسه ـ بحيث لا يقف على معنى الآخر ـ أفضل وأتم وأحسن»[١]؛ المسألة على هذا تحتاج إلى بيان وإيضاح، ولعل في رأي ابن رشيق والباقلاني من قبله ما يدفع اتهاماً عريضاً للنقد القديم، ذلك أنَّ بعض المعاصرين اتهموه بأنَّه نقد جزئي وأنه لم يفطن إلى مفهوم الوحدة في القصيدة، ويعنون الوحدة العضوية، وقد رأينا أنَّ الباقلاني وابن رشيق يريان ألا يكون البيت معتمداً على ما قبله وأن يكون قائماً بنفسه تاماً من حيث المعنى والدلالة حتى لو نزع لم يتأثر نظام ولم يختل معناه، وهذا مخالف لمفهوم الوحدة العضوية كما يراها المعاصرون.

وليس لنا أن نغير أذواق النقاد لتوافق أذواقنا وتتفق مع آرائنا؛ فهذا ضرب من البعد عن الموضوعية التي نطالب القدماء بالتحلّي بها واتخاذها أساساً لأحكامهم وآرائهم.

إنَّ الحملة على اتجاه القدماء في نقدهم التطبيقي ليس لها ما يسوغها، وإن كانوا لم يتركوا لنا إلا نقداً تحليلياً قليلاً لقصائد كاملة. وهذا ليس عجزاً ولا قصوراً فنقدهم الجزئي غني ومتنوّع ودقيق، و«إنَّ في نقدنا الحديث من يرى أنَّ النقد هو دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة، وهو لا يمكن إلا أن يكون موضعياً، فهو إزاء كل لفظة يضع الإشكال ويحله، فالنقد وضع مستمر للمشاكل، وهي متى وضعت وضع حلها لساعته والذي يضع المشاكل الأدبية هو الذوق الأدبي»[٢].

ويقول الدكتور يوسف بكار: «إنَّ مفهوم الوحدة العضوية الحديث لا وجود

---

(١) إعجاز القرآن: ٣٤٢، ٣٤٣.

(٢) في الميزان الجديد: ١٢٩، انظر النقد العربي التطبيقي: ٥.

له في نقدنا العربي القديم، ولا تثريب على نقادنا القدامى إذا ما راعينا ظروف عصرهم ومفاهيمهم الفكرية المختلفة، وليس لنا أن نطالبهم بأكثر مما فهموا من الوحدة. صحيح أنَّ بعضهم عرف أو اطلع على رأي أرسطو لكنه لم يفد منه الإفادة المرجوة، لسبب قد يكون أهم الأسباب، هو أنَّ النقد القديم عالج أكثر القضايا النقدية عامة وما يتعلق بالقصيدة خاصة في ظلال القصيدة الجاهلية التي وجدوا كثيراً منها ذا عناصر لا رابط بينها سوى ما شغلوا أنفسهم به من أمر التخلص. فلم يكن متوقعاً أن ينجحوا في هذه الحال في تفسير أعمق وحديث أشمل يقارب مفهوم الوحدة العضوية كما فهمها أرسطو وكما يفهمها النقد الحديث»[1].

نخلص من هذا إلى أنَّ النقد التطبيقي خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين قد اعتنى عناية تامة بنقد البيت الشعري من مختلف الجوانب، وأنَّه تجاوز البيت إلى البيتين وإلى الثلاثة والى مجموعة أبيات، ونقد مقدمة القصيدة والخروج من موضع إلى آخر، كما نقد موضوعات القصيدة، وتحدث عن التناسب بين أجزاء القصيدة، وأنَّ مفهوم الوحدة العضوية بمعناه المعاصر لم يكن من اهتمام النقاد في القرنين المذكورين، ولو امتدت بنا الدراسة إلى زمن حازم القرطاجني لوجدنا عنده نضجاً أكثر حول مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة[2]، مما لم يوفق السابقون إليه.

وبهذا ينتهي الحديث عن شخصية الناقد التطبيقي في القرنين الرابع والخامس، من جوانبها المختلفة، بعد أن وقفنا على ملكاته الشخصية، وسماته الجسمية والنفسية، وثقافته، والموضوعية، والنظرة الجزئية والشمولية؛ ولا ريب

---

(١) بناء القصيدة: ٣١٥ ـ ٣١٦.

(٢) انظر منهاج البلغاء: ٢٩٥، ٢٩٨، ٣٠٠، انظر بناء القصيدة: ٣٠٥ ـ ٣١٦.

في أنَّ الناقد كانت بين يديه أدواتٌ لا بدّ منها كي يقوم بعمليته النقدية، فما تلك الأدوات؟

أدوات الناقد التطبيقي:

يعتمد الناقد الأدبيّ على عدة أدوات كي يوصل آراءَه ودراساته إلى القارئ، ويمكن إجمال هذه الأدوات في: اللغة بمظاهرها المختلفة، والنصّ المنقود وما يتعلّق به، وجهود الدارسين السابقين، وصاحب النص.

أولاً ـ اللغة:

تعدّ اللغة أهمّ أداة من أدوات الناقد الأدبي؛ لأنها الطريق الوحيدة التي يمكن أن يعبر بها الناقد عن آرائه، وهي المظهر الأهم لدراساته، ويمكن أن يقال إنها الأداة الرئيسية لكل علم إنساني أو تطبيقي، ودراسة النقد التطبيقي في عصر معين لا شك أنها معنية بلغة الناقد التطبيقي، كيف يمتلكها؟ وما المؤهلات التي تسعفه للحصول عليها؟ وما أشكالها؟ وهل تحولت إلى أدب، أم ظلت الروح العلمية تطغى عليها؟ أتأثرت بالفلسفة وغيرها أو ظلت لغة نمطية لها إطار واحد لا تتعداه؟ أكانت غامضة أم واضحة يفهمها القارئ العادي؟

التأهيل اللغوي للناقد التطبيقي:

يحتاج الناقد التطبيقي إلى اللغة لأنها تفيده في:

١ ـ التعبير عن آرائه وأحكامه بأسلوب يفهمه القارئ.

٢ ـ الوقوف على لغة المبدعين ودراستها وتبيين مواضع الغلط والصواب ومواقع الإحسان والتقصير فيها.

فما مصادر اللغة عند الناقد ومن أين يكتسبها؟

هناك مجموعة من المصادر تؤهل الناقد التطبيقي لغوياً منها:

١ ـ البيئة والمجتمع: فالناقد ابن بيئته، وقد كانت البلاد العربية والإسلامية بيئة النقاد التطبيقيين في القرنين الرابع والخامس، إذ كانوا عرباً وأعاجم يعيشون في البلاد العربية ويتحدثون اللغة العربية، وكانت مؤلفاتهم النقدية باللغة العربية.

٢ ـ حلقات العلم والدرس: كانت العادة في البلاد العربية أن يلتحق الأطفال بحلقات العلم والدرس في المساجد، وكانوا يدرسون مختلف أنواع العلوم، ومنها اللغة العربية نحواً وتصريفاً واشتقاقاً، كما يدرسون الشعر ويُرَوُّونَه، ويشرحون المفردات الغريبة فيه، وإن نظرة فاحصة لتراجم النقاد التطبيقيين تؤكد أنهم تلقوا علومهم عن شيوخ في المساجد وغيرها، وكان لذلك أثره في تكوين لغتهم النقدية ومقدرتهم على البيان والتعبير عن آرائهم وأحكامهم النقدية فيما بعد.

٣ ـ الكتب: ونعني بها كتب اللغة والإعراب والتصريف والاشتقاق والغريب التي ألفت قبلهم.

٤ ـ الاجتهاد الشخصي ومحاولة التصنيف في اللغة وما يتعلق بها.

وقد رأينا ـ فيما سبق عند الحديث عن الملكات الشخصية للناقد التطبيقي ـ كيف أن بعض النقاد تمرسوا في اللغة العربية حتى صنفوا فيها وكانوا من أعلامها، ونذكر منهم هنا: الحسن بن بشر الآمدي، فقد صحب أبا إسحاق الزجاج وغيره وألف ـ إلى جانب الموازنة ـ كتابيه (المؤتلف والمختلف) في أسماء الشعراء، وكتاب (الحروف) في اللغة[(١)]، ووصف بأنه الكاتب النحوي[(٢)]؛ والصاحب بن عباد الذي ألف في اللغة معجمه (المحيط) وله (الوقف والابتداء) و(العروض)

(١) إنباء الرواة: ١/ ٣٢٠ ـ ٣٢٤.

(٢) المصدر السابق: ١/ ٣٢٣.

و(جوهرة الجمهرة)[١]؛ وعبد القاهر الجرجاني الذي وصف بأنه عالم بالنحو والبلاغة، وقد أخذ النحو عن الشيخ أبي الحسين الفارسي وليس له شيخ غيره، وله في اللغة والنحو كتاب (المقتصد) في شرح (الإيضاح) لأبي علي الفارسي، وله شرح كتاب (العوامل) سماه(الجمل) ثم صنف شرحه[٢]؛ وأبو بكر الصولي الذي شرح مجموعة من الدواوين وذكر غريبها وإعرابها في بعض المواضع[٣]؛ وابن رشيق القيرواني الذي صنف كتاب (الشذوذ) في اللغة، ذكر فيه كل كلمة جاءت شاذة في بابها، غريبة في معناها[٤]؛ وأبو العلاء المعري الذي كان عالماً باللغة وحافظاً لها[٥].

كل ذلك كان له أثره في إعطاء الناقد التطبيقي ملكة اللغة الناقدة التي يعبر بها عن رأيه، وهذه اللغة ـ بحسب الاستقراء ـ كانت على عدة مظاهر منها:

١ ـ اللغة النقدية العلمية المتخصصة:

وخصائصها أنها خبرية ـ في الغالب ـ ومنهجية دقيقة تركز على تقديم المعلومة النقدية بعيداً عن الأسلوب الإنشائي وسحر البيان العربي، وهي إلى جانب ذلك لغة مرسلة بعيدة عن الصنعة وخالية في الغالب من الصور البيانية والمحسنات البديعية، وهي مباشِرَةٌ تقدّم المعلومة بأقصر الطرق وأوجز الأساليب، إذ نلمح مثل هذه اللغة عند نقاد تطبيقيين مختلفين، ومن هؤلاء: أبو

---

(١) إنباء الرواة: ١/ ٢٣٨.

(٢) المصدر السابق: ٢/ ١٨٨، ١٨٩.

(٣) المصدر السابق: ٣/ ٢٣٣، ٢٣٤.

(٤) المصدر السابق ١/ ٣٣٩.

(٥) المصدر السابق: ١/ ٨٢.

العلاء المعري في (عبث الوليد) فهو يقدم المعلومة والحكم النقدي بلغة يتضح فيها الوصف السابق، ومن أمثلة ذلك تعليقه على قول البحتري:

شَرْخُ الشبابِ أخو الصِّبا وأليفُهُ والشَّيْبُ تَزْجيَةُ الهَوى وخُفوفُهُ

قال المعري: «كان في الأصل القديم (والشيب يُزْجيه الهوى) على الفعل المضارع، وذلك رديءٌ، ولا ريب أنه تصحيف، وإنما الرواية المعروفة (تزجيةُ الهوى)، ليكون المصدر وهو (الخفوف) معطوفاً على المصدر وهو التزجية»[1].

وأسلوب المعري العلمي الرصين في تعليقه السابق يرافقه في كل الكتاب، وهذا ما يجعل لغته فيه بعيدة عن الصنعة والمحسنات، علمية محكمة تؤدي الغرض الذي حدده صاحبها وهو إصلاح الغلط الذي وجده في النسخة التي وقعت عنده من ديوان البحتري والتنبيه على أغلاط الشاعر والضرورات التي في شعره.

ونجد شبيهاً بهذه اللغة عند مهلهل بن يموت بن المزرع في (سرقات أبي نواس) حتى إنه يترك أحياناً التعليق على الأبيات التي ينتقدها تاركاً القارئ يحدد ما رمى إليه من ذكرها، ومن ذلك تعليقه على قول أبي نواس:

يُومِضُ في ضاحِكِ النواجِذِ مَحْـ ـذوُّ بِريحين شَمألٍ وَصَبَا

قال: «عنى بواضح النواجذ الغيم، والنواجذ أقصى الأضرس، فانظر إلى هذه الاستعارة! ثم جمع بين ريحين مختلفي الهبوب، والسحاب لا ينساق بهما مع تضادهما»[2].

---

(١) عبث الوليد: ٢٩٧.

(٢) سرقات أبي نواس: ١٤١.

ونجد هذه اللغة أيضاً عند أبي الطاهر التجيبي في (الزاهر بأخبار الحدائق) المشهور بـ (المختار من شعر بشار) ومنه نأخذ المثال التالي تعليقاً على قول بشار:

بكى جوعاً وِشاحاهُ ... وقد أشبع خِلخالَه

قال أبو الطاهر: «يصف هَيَفَه ودقَّةَ خصره وامتلاء ساقه، يقول: فوشاحاه أبداً لا تلصق لهيفه، وخلخاله غير قلق بساقِه لِخَدَلها وامتلائها، وطابق بين الجوع والشبع واستعارة وصنعةً، ولا بكاء ولا جوع في الحقيقة للوشاح، ولا شبع بالخلخال، وهذا مذهب أهل الحذق في الشعر ومثله قول الأخيطِل:

وزائرةٍ والشوقُ يحفزُ قلبها ... وما كنتَ ترجو أن تنال مَزارَها

تحاذرُ في الظلماء نطقَ وشاحِها ... وقد أمِنَتْ خِلخَالها وسوارَها

ومنه قول ابن أبي زُرْعة:

فاستكتَمَتْ خلخالَها ومَشَتْ ... تحت الظَّلام به فما نَطَقا

وقال ديك الجن:

فلم يُظْهِرْ لَها الخلخال سِرّاً ... ولكن أظهر السرَّ الوشاحُ

ومنه قول خالد بن يزيد بن معاوية في رملة بنت الزبير:

يجولُ وشاحاها ولستُ بواجدٍ ... لرملةَ خلخالاً يجول ولا قُلْبا

والأول أجود في المعنى لاستيفائه الوصف بذكر الوشاح، وهي رواية أحمد بن يحيى ثعلب، والقُلْبُ هو السِّوار من فضّة وجمعه أقلُب وقِلَبَة

وأقلاب. . .»[١].

ففي الكلام السابق تتضح خصائص اللغة النقدية العلمية، لأنَّ أبا الطاهر يرسل كلامه إرسالاً دون زخرفة أو تزيين؛ إذ شرح المفردات، وأبدى إعجابه بالاستعارة والمطابقة، ونسب الشاعر إلى أهل الحذق بالشعر، ثم أتى بأمثلة لشعراء طرقوا المعنى ذاته، ثم قرر أن قول بشار يفوق أقوالهم جميعاً، وعلل ذلك. . .

ونجد شبيهاً بهذه اللغة أيضاً عند القاضي الجرجاني في (الوساطة)، وهي تقترب أحياناً من اللغة الأدبية، فالقاضي الجرجاني يحاول في مواضع من كتابه أن يحقق السجع في كلامه، ولكنه يأتي مرسلاً غير متكلف، ومن أمثلة أسلوبه المرسل دفاعه عن أبي الطيب في قوله:

أَبْعِدْ بَعُدْتَ بياضاً لا بياضَ له لأَنتَ أسودُ في عيني من الظُّلَمِ

فقد أنكر بعضهم قول المتنبي (أسود من الظلم) فرد عليه القاضي الجرجاني بقوله: «لم يعلم أنه قد يحتمل هذا الكلام وجوهاً يصح عليها، وأن الرجل لم يرد (أفعل) التي للمبالغة»[٢].

وعند الآمدي نجد هذه اللغة المرسلة العلمية المتخصصة من مثل قوله معلقاً على قول أبي تمام:

وفي الكِلَّة الصفراء جُؤْذَرُ رَمْلَةٍ غدا مستقلاً، والفراق معادِلُه
تيقّنْتَ أنَّ البَيْنَ أولُ فاتكٍ به مُذْ رَأَيْتَ الهَجْرَ وهو يغازِلُه

---

(١) المختار من شعر بشار: ١٤٨، ١٤٩.

(٢) الوساطة: ٤٣٩.

«قوله: (الفراق معادله) معنى غير جيد ولا صحيح؛ لأن الفراق هو مفارقة كلٍّ واحد من الاثنين صاحبه، فإذا جعل الفراق ماضياً مع أحدهما وأخلى الآخر منه كان الآخر غير مفارق وهذا محال. وإنما أوقع أبا تمام فيه أنه جعل الفراق كأنه شخص مسلّط على المحبوب، استولى عليه فذهب به. وقد يستعمل مثل هذا، ولكن ليس على هذا الوجه.

والاستعارة التي هي أقرب إلى الجواز قوله:

سَعِدَتْ غرْبَةُ النَّوَى بسعاد فهي طوع الإتهام والإنجادِ

وذلك أن النوى إنما هي نيّة القوم المفارقين دون غيرهم من المقيمين»[1].

ولو شئنا المقارنة بين أسلوب الآمدي وأسلوب القاضي الجرجاني في كتابيهما لوجدنا أن حجم تعليقات القاضي في (الوساطة) ـ من حيث الشكل ـ أقل بكثير من حجم تعليقات الآمدي في (الموازنة)، وربما كان ذلك بسبب أن الآمدي يقارن بين شاعرين كثر الجدل حول أيهما أشعر، ولذلك كان مطالباً بالإدلاء بالحجج وكثرة الحوار بقصد الإقناع، وكأنه يواجه موجة من الجدل والخصومة كانت شائعة بين الناس، وربما خشي أن ينكر عليه الناس أحكامه وآراءه، ولذلك تقنع في بداية الموازنة بصورة الناقل لحجج الخصمين متخذاً إياها وسيلة لمناقشتهما، وفي ذلك يقول: «وأنا أبتدئ بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى، عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر، وما ينعاه بعض على بعضٍ؛ لتتأمل ذلك، وتزداد بصيرة وقوة في حكمك إن شئت أن تحكم، واعتقادك فيما لعلك تعتقده»[2].

---

(١) الموازنة: ٢/ ٤١.

(٢) الموازنة: ١/ ٧.

أما القاضي الجرجاني فهو يدرس شعر المتنبي ويقارن أبياته بشعر غيره، ثم إنه يعتمد على الذوق، وربما اكتفى بذكر الأبيات المتتابعة من دون مزيد تعليق مقدماً لها بقوله: «وكيف أسقطتَهُ عن طبقات الفحول وأخرجتَهُ من ديوان المحسنين لهذه الأبيات التي أنكرتَها، ولم تسلّم له قصب السّبق ونصال النضال، وتُعَنْوِن باسمه صحيفة الاختيار لقوله:

هو الجدّ حتى تفضل العين أختها ... وحتى يكون اليوم لليوم سيدا»[1]

ويذكر بعد هذا البيت طائفة من الأبيات التي يستحسنها دون تعليق يذكر.

وربما ترك الحكم للقارئ، وكأنه يكتب إلى العلماء بالشعر، لا إلى العامة؛ فإذا وازن بين قصيدتين لأبي الطيب وعبد الصمد بن المعذل، اكتفى بقوله عقب قصيدة ابن المعذل: «فأحسن وأجاد، ومَلُحَ واتسع، وأنت - إذا قست أبيات أبي الطيّب بها على قصرها - وقابلت اللفظ باللفظ، والمعنى بالمعنى، وكنت من أهل البصر، وكان لك حظٌّ في النقد، تبينت الفاضل من المفضول، فأما أنا فأكره أن أبتّ حكماً أو أفضّل قضاءً، أو أدخل بين هذين الفاضلين، وكلاهما محسنٌ مصيب»[2].

وممن كانت لغتهم النقدية علمية متخصصة ابن رشيق القيرواني في (قراضة الذهب)، فهو يكتفي بشرح الغامض من المفردات في أبيات امرئ القيس ثم يشرح البيت الشعري شرحاً مجملاً، وبعد ذلك يذكر الذين اتبعوه في المعنى الذي ذكره، منبهاً على الفرق بين المعنيين، ومن ذلك تعليقه على

---

(١) الوساطة: ١٠١

(٢) الوساطة: ١٢٢.

قول امرئ القيس:

نــــطعنُهم ســــُلْكَى ومَخْلوجــــةً كــــرَّك لأْمَيْــــنِ علــــى نابــــلِ

فبعد شرحه لمفردات البيت وشرحه البيت مجملاً، ذكر أن الكميت أخذ معنى البيت فقال يصف الثور:

وعــاثَ فــي غــابرٍ منــها بَعــثْعَثَةٍ نَحْرَ المــكافئِ والمَكْثـورُ يَهْتَبِـلُ

وعلّق عليه بقوله: «لم يأت هذا في حسن الأول وسرعته»[1] ثم ذكر قول أبي الطيب في المعنى ذاته:

ما زِلْتَ تضرِبُهم دِراكـاً فـي الـذُّرَى ضَــرْباً كـأنّ الـسَّيْفَ فيــه اثنــانِ

ووازن بينه وبين بيت امرئ القيس فقال: «أراد السرعة [يعني المتنبي] وقد أجاد وإن لم يبلغ صاحب الاختراع، ولو قصد غير السرعة لكان مقصراً، لأن فوق الاثنين أعداداً كثيرة، لكن الغلط والوهم أكثر ما يقع بين الواحد والاثنين وما قام مقامهما...»[2].

٢ ـ اللغة النقدية الأدبية:

ويقصد بها اللغة التي تعتمد على الصنعة والصور البيانية، والمحسنات البديعية، ويغلب عليها الإنشاء وعدم المباشرة، وربما أورد الانتقاد فيها على ألسنة الحيوانات كما في الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري، ويشار هنا إلى أن المعري في كتابه هذا إنما يقصد الإطراف والتورية عما في نفسه من تحذير

(١) قراضة الذهب: ٥٠.

(٢) قراضة الذهب: ٥٠، ٥١.

أهل حلب من الروم[١]، ونحن نلمح اللغة الأدبية الساخرة في كثير من الكتب النقدية التطبيقية؛ ففي (الموازنة) نجد شيئاً من السخرية لا من الشاعر فحسب بل من نقاد آخرين، على نحو ما صنع صاحبها بأبي الضياء بشر بن يحيى النصيبي الذي ألف كتاباً في سرقات البحتري من أبي تمام؛ فقد وصف كتاب أبي الضياء في السرقات بقوله: «غير أن أبا الضياء استكثر من هذا الباب، وخلط به ما ليس من السرق في شيء، ولا بين المعنيين تناسب ولا تقارب، وأتى بضرب آخر ادّعى أيضاً فيه السرق والمعاني مختلفة، وليس فيه إلا اتفاق الألفاظ ليس مثلها مما يحتاج واحد أن يأخذه من آخر، إذ كانت الألفاظ مباحة غير محظورة، بلغ غرضَهُ في توفير الورق وتعظيم حجم الكتاب»[٢].

ونلمح مثل هذه السخرية عند الصاحب بن عباد في رسالته (الكشف عن مساوئ المتنبي) فهو يذهب في التهكم فيها كل مذهب، وربما استعمل السباب والشتيمة من مثل قوله: «وهذا التحاذق منه كتغزل الشيوخ قبحاً ودلال العجائز سماجة»[٣] وقوله معلقاً على ورود لفظة (المتديّريها) في شعر المتنبي: «لو وقعت في بحر صاف لكدّرته، أو ألقي ثقلها على جبلٍ سامٍ لهدّته، وليس للمَقْتِ غاية ولا للبرْد نهاية»[٤].

ومن الشتائم والسباب قوله تعليقاً على قول المتنبي:

إني على شَغَفي بما في خُمْرِها ... لأعفّ عمّا في سَرَاويلاتِها

---

(١) انظر مقدمة الدكتورة عائشة عبد الرحمن للكتاب: ٢١.

(٢) الموازنة: ١/ ٣٢٦.

(٣) الكشف عن مساوئ المتنبي (ملحق بكتاب الإبانة: ٢٣٨.

(٤) المصدر السابق: ٢٤٣.

«كانت الشعراء تصف المآزر تنزيهاً لألفاظها عما يستشنع ذكره، حتى تخطّى هذا الشاعر المطبوع إلى التصريح، وكثير من العهر أحسن من هذا العفاف»[١].

ويروى أن الصاحب غيّر الرواية الصحيحة للبيت، لأنه يروى (سرابيلاتها) مكان (سراويلاتها)[٢]، وهذا يدل ـ إذا كان صحيحاً ـ على مدى تعصُّبه ضدَّ أبي الطيب وحقْده عليه حتى اجترأ على تغيير بيت من أبياته لينتقده.

ونجد مثل هذه اللغة الساخرة عند أبي سعد العميدي من مثل قوله تعقيباً على بيتين اتهم المتنبي بأنه سرق معناهما: «لم يستحل المتنبي أن يسرق بيتاً واحداً فشفعه بآخر شَرَهاً»[٣]، وعلق على قول المتنبي:

إذا أنتَ أكرمْتَ الكريمَ ملَكْتَه وإنْ أنتَ أكرمْتَ اللئيمَ تَمرّدا

«أما قوله: (وإن أنت) فخطأ وإنْ جاز مثله للشاعر، ولقد تعب في مسخ هذا البيت، قوّاه الله تعالى»[٤].

وتصدق صفات اللغة النقدية الأدبية وخصائصها على رسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني؛ فهو يتعمّد السجع وتضمين كلامه المحسنات البديعية والصور البيانية من مثل قوله: «ومن كلام امرئ القيس المخلخل الأركان، الضعيف الاستمكان، المتزلزل البنيان، قوله:

---

(١) الكشف عن مساوئ المتنبي: ٢٥٠.

(٢) انظر شرح الواحدي لديوان المتنبي: ٢٧٨.

(٣) الإبانة عن سرقات المتنبي: ٦٥.

(٤) الإبانة عن سرقات المتنبي: ٥٩.

أَمَـــرْخٌ خيـــامُهُمُ أم عُـــشَرْ أمِ القلـــبُ فـــي إثْـــرِهِمْ مُنْحَـــدِرْ
وشـــاقَكَ[1] بـــينَ الخليـــطِ الـــشُّطُرْ وممـــن أقـــام مـــن الحـــيّ (هـــرّ)
و(هـــرُّ) تـــصيدُ قلـــوبَ الرجـــال وأفلـــت منهـــا ابـــنُ عمـــرو حُجُـــرْ

فأنـت تسمع هـذا الكلام الـذي لا يتناسـب، ولا يتواصـل ولا يتقـارب، ولا يحصل منه على معنى ولا فائدة، سوى أنّ السامع يدري أنه يذكر فرقة من أحباب، لكن ذلك عن ترجمة معجمة، مضطربة منقلبة؛ سأل عن الخِيام: أمرْخٌ أم عُشَر؟[2] وليست الخيام مَرْخاً ولا عُشَراً، وإنما هما عودان، فإن أراد في مكان هذين الخيام، فقد نقض عمدة الكلام، لأن مرخه وعشره أتي بهما نَكرتَيْن فأشكل بذلك، وإنما يجوز لو جعلهما معرفة بالألف واللام والوزن لا يساعده على ذلك، ثم قال:

. . . . أم القلـــبُ فـــي إثْـــرِهم منحـــدر

وليس هذا السؤال من السؤال الأول في شيء إلا من بُعْد بعيد، واحتيالٍ شديد.

وقال بعد هذا:

وشـــاقَكَ بَـــيْنَ الخلـــيطِ الـــشُّطُرْ وممـــن أقـــام مـــن الحـــيّ هِـــرّ

فأتى بكثير كلام لا يفيد إلا قليل معنى. وذلك القليل لا غريب ولا عجيب، وهو كله ذكر فراق.

---

(١) شاقك: عادى، وفي الديوان (بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم) ١٥٥ برواية: وشاقك.

(٢) المَرْخ: شجر خوار ينبت بنجد يُنضب بالمُرتبع ويُظلُّ بالثمام (نبات)، ليستظلوا به؛ والعُشر: ضرب من الشجر ينبت بالغور، قال البطليوسي: «يقول، أأنجدوا أم أغاروا. . .» ديوان امرئ القيس: ١٥٥.

ثم رجع إلى أنّ (هرّ) مُقيمةٌ تصيد قلبه وقلب غيره، فأبطل بإقامتها كل ما قال من أخبار الفراق ونقَضَه، وجعل بكاءه المتقدم لغير شيء. ثم قال:

. . . . وأفلــت منهــا ابــنُ عمــرو حجــر

فحسُن عنده أن يخبر الناس قد صادت (هِرٌّ) قلوبَ جميعِهم إلا قلبَ حُجْر أبيه؛ وهذا من الأحاديثِ الركيكة، والأخبار التي ما بأحد حاجة إليها. ومع هذا فقد أورد أصحاب الأخبار أن (هرّ) هذه كانت زوجة أبيه حُجْر، فانظر ما في جملة هذه الأبيات من الركاكات، وقلة الإفادات؛ فإنها لا تفيد قلامة، ولا تهزّ ثمامة، ولسنا ننكر بهذه العيوب ونزارتها، ما أقررنا له به من الفضائل وندَارتِها. . .»[1].

وربما كان ابنُ شرفٍ يهرب من القسوة العلمية التي يقتضيها النقد في العرض والتفسير، ويحاول أن يكتب بأسلوب أدبي، فهو يستخدم السجع: (الأركان) و(الاستمكان) و(البنيان)، و(يتناسب) و(يتقارب)، (الخيام) و(الكلام)، (بعيد) و(شديد)، (الركاكات) و(الإفادات)، (قلامة) و(ثمامة)، (نزارتها) و(ندارتها)، وواضح ما في قوله: «فإنها لا تفيد قلامة ولا تهز ثمامة» من التصوير والتخييل، وهو أسلوب لا نجده عند أصحاب اللغة النقدية العلمية المتخصصة.

وربما كانت الطرافة أصدق صفة بلغة المعري النقدية في رسالة الغفران؛ فهو يتخيّل أنه يتحدّث إلى الشعراء السابقين ويسألهم عن أشعارهم، ويردّ بعض الروايات ويقبل بعضها، فمن ذلك محاورته لبشار بن برد وإبليس وهما في جهنّم، وذلك أن إبليس سأله فقال: «ما فعل بشار بن برد؟ فإن له عندي يداً ليست لغيره من ولد آدم: كان يفضّلني دون الشعراء، وهو القائل:

---

(١) رسائل الانتقاد: ٤٥ ـ ٤٧.

إبليـــس أفـــضل مـــن أبـــيكم آدم فتبيّنـــوا يـــا مَعْـــشرَ الأشـــرارِ
النـــارُ عنـــصرُه وآدم طينـــة والطـــين لا يـــسمو سمـــوَّ النـــار

لقد قال الحق، ولم يزل قائله من الممقوتين»[1] ثم يدخل بشار فيستغل الفرصة ويخاطبُه بقوله: «يا أبا معاذ، لقد أحسنت في مقالك، وأسأت في معتقدك، ولقد كنتُ في الدار العاجلة أذكر بعض قولك فأترحّم عليك، ظناً أن التوبة ستلحَقُك، مثل قولك:

ارجـــع إلـــى سَـــكَنٍ تعـــيش بـــه ذهـــب الزمـــان وأنـــت منفـــردُ
ترجـــو غـــداً، وغـــدٌ كحاملـــةٍ فـــي الحـــيّ لا يـــدرون مـــا تلـــد

وقولك:

واهـــاً لأســـماء ابنـــةِ الأشَـــدِّ قامـــت تـــراءى إذ رأتنـــي وحـــدي
كالـــشمس بـــين الزِّبْـــرِجِ الـــمُنقدِّ ضَـــنَّتْ بِخـــدٍّ، وجَلَـــتْ عـــن خـــدِّ
ثُـــمَّ انْثَنَـــتْ كالنَّـــفَسِ المُرْتَـــدِّ وصـــاحبٍ كالـــدُّمَّلِ المِـــدِّ
أرْقُـــبُ منـــه مثـــلَ حُمَّـــى الـــوِرْدِ حَمَلْتُـــه فـــي رُقْـــعةٍ مـــن جلـــدي
الحـــرُّ يُلحـــى والعـــصا للعبْـــدِ ولـــيس لِلْمُلْحِـــفِ مثـــل الـــرَّدّ

الآن وقـع منـك اليأس! وقلـتَ في هـذه القصيدة: (السُّبْدِ)، في بعض قوافيها، فإن كنت أردت جمع (سُبَد) وهو طائر، فإن فُعَلاً لا يُجْمـع على ذلك؛ وإن كنت سكّنْتَ الباء فقد أسأت، لأن تسكين الفتحـة غيـر معروف، ولا حجـة

---

(١) رسالة الغفران: ٣٠٢.

لك في قول الأخطل:

وما كلُّ مغبون إذا سَلْفَ صفقةً ... يراجعُ ما قد فاته برَدادِ

ولا في قول الآخر:

وقالوا: تُرابيٌّ، فقلْتُ: صدَقْتُم ... أبي من تراب خَلْقَهُ الله آدما

لأن هذه شواذّ، فأما قول جميلٍ:

وصاحَ ببينٍ من (بثينة) والنوى ... جميع بذات الرَّضْم صَرْدٌ محجَّلُ

فإن من أنشده بضمّ الصاد مخطئ، لأنه يذهبُ إلى أنّه أراد (الصُّرَدَ) فسكّن الراء، وإنما هو (صَرْدٌ) أي خالص، من قولهم: أحبُّكَ حُبَّاً صَرْداً، أي خالصاً، يعني غراباً أسود ليس فيه بياض، وقوله: (محجّل) أي مقيَّدٌ، لأن حَلْقَةَ القيد تسمّى حِجْلاً؛ قال عَدِي بن زيد:

أعاذِلَ قد لاقيت ما يزعُ الفتى ... وطابقت في الحجلين مشي المقيَّدِ

والغراب يوصف بالتقييد لقصر نساهُ، قال الشاعر:

ومقَيّدٍ بين الديار كأنه ... حبشيٌّ داجنةٍ يخرُّ ويعتلي

فيقول بشار: يا هذا، دَعْني من أباطيلك، فإني مشغول عنك»[1].

٣ ـ اللغة النقدية الانفعالية:

وهي التي تصدر عن الناقد ارتجالاً، وغالباً ما تكون في محاورة نقدية بينه وبين المبدع، على نحو ما دار بين أبي علي الحاتمي وأبي الطيب المتنبي من

---

(١) رسالة الغفران: ٣٠٤ ـ ٣٠٥.

المناظرة في بغداد، وفي هذه المحاورة الطريفة لقاء نادر بين الناقد والمبدع، هذا ينتقد والآخر يدافع، وحريّ بمثل هذا النقد أن يدرس بعناية.

ومن هذه المحاورة نضرب المثال الآتي، قال الحاتمي مخاطباً المتنبي: «ومما أسقطتَ أيضاً فيه وأسأتَ في أخذِه:

الأديبُ المُهَذَّبُ الأصْيَدُ الضَّرْ ... بُ الذكيُّ الجعدُ الرئيسُ الهُمامُ

وما ظننت أحداً تجرّأ على هذا اجتراءك عليه، فإن أحداث المتأدبين ممن يتعاطى نظم الشعر يترفع عن مثله... وأخطأت أيضاً في قولك مع ضعف لفظك وسخف عبارتك:

ذي المعالي فَلْيَعْلُوَنْ مَنْ تعالى ... هكذا هكذا وإلاّ فلا لا
شَرَفٌ ينطحُ النجوم بروقَيْـ ... ـهِ وعزٌّ يقلْقِلُ الأجبالا

فإنك أغرت في البيت الأول على بكر بن النطّاح في قوله:

يتلقّى الندى بوجهٍ حييٍّ ... وصدورَ القنا بوجه وقاح
هكذا هكذا تكون المعالي ... طُرُقُ الجِدِّ غيرُ طُرْقِ المُزاحِ

فقولك (فلا لا) ركيكة جداً، وأنت تعجب بتكرير هذه اللفظة. قال: وكيف؟ قلت: ألستَ القائل:

جواب مسائلي أَلَهُ نظيرٌ ... ولا لك في سؤالك لا ألا لا

وأخذتَ البيت الثاني من قول أبي تمام فأفسدته:

همّةٌ تَنْطِحُ النجومَ وجِدٌّ ... آلِفٌ للحضيضِ فهو حضيضُ

قال: وبأي شيء أفسدتُه؟ قلت: لأنك جعلت لشرف الرجل قرنين. قال:

وما يدريك؟ قلت: ألم تقل (ينطح النجوم بروقَيْهِ) والروقان: القرنان؟ قال: أجل؛ إنها استعارة. فقلت: لعمري، إنها وإن كانت استعارة، ولكنها استعارة خبيثة جارية في المعاظلة التي نفاها عمر بن الخطاب رضوان الله عليه، عن زهير...»(١) إلى آخر كلامه.

والحاتمي ـ فيما سبق ـ لا يدع مجالاً للمتنبي كي يستفيض في الإجابة، وهجومه عليه لا يهدأ، وهو يؤيد كلامه بالشواهد الغزيرة، مما يدلّ على الانفعالية التي سادت هذه المحاورة ويعطي مثالاً واضحاً ـ وربما نادراً ـ للغة الانفعالية للناقد التطبيقي.

ثانياً ـ معرفة النصّ المنقود وتوابعه:

إن من المسلّم به لدى المشتغلين في النقد والأدب أن النص الصحيح الخالي من التصحيف والتحريف يعين الناقد والدارس على إعطاء حكم صحيح، والناقد التطبيقي كان معنياً بتوثيق النص الذي يدرسه، وقد رأينا ذلك عند الآمدي في (الموازنة) وأبي العلاء المعري في (عبث الوليد) وغيره، ثم إن الناقد التطبيقي كان يجمع كلّ ما يتعلّق بالنص الذي يدرسه، وكان شرح النص وبيان معناه من الأدوات المهمة التي يعتمد عليها للخروج بحكم نقدي يرى هو أنه صحيح؛ لأن جميع الشروط المهيئة للصِحّة قد توافرت له، وسنأتي على كل ذلك بشيء من التفصيل:

١ ـ توثيق النص:

(أبو العلاء المعري نموذجاً):

من أهم ما اتصف به الناقد التطبيقي ـ في القرنين الرابع والخامس ـ حرصه

(١) الرسالة الموضحة: ٨٨ ـ ٩١.

على توثيق النصوص، وتصحيح الروايات في الشعر، وإقامة الوزن، وإبعاد التصحيف والتحريف، والتنبيه على الاضطراب في نسبة النصوص إلى أصحابها وعلى الانتحال إن وجد.

ويعدّ أبو العلاء المعري نموذجاً واضحاً لأصحاب هذا الصنيع، فهو يتعقب رواية الشعر، فإن وجد فيها روايات مختلفة نبّه عليها، أو فاضل فيما بينها، وأشار إلى خطأ بعضها، ومن عمله في تصحيح الرواية إن رآها مختلّة في رسم النسّاخ تعليقُه على قول البحتري:

هَبِ الدّارَ رَدّتْ رَجْعَ مَا أنتَ قائلُهْ وأبدى الجوابَ الرَّبْعُ عما تسائِلُهْ

قال أبو العلاء: «في النسخة (هل الدار) ولا معنى له، وإنما هو (هب الدار) كما تقول: هَبْ أني فعلت كذا وكذا، أي اعدُدْني فعلت. . .»[1].

وإذا وجد أن بعض الروايات تخل بالوزن نبّه على ذلك من مثل قوله تعليقاً على قول البحتري:

كالرّفيقيْن في رَفيقَينِ مِنْ آ جا وسَلْمى لم يوجِعا في عقوقِ

قال: «كان في النسخة (من آجاءٍ) ممدوداً، وذلك كسر، وفي نسخة أخرى (آجا) على مثال (أَفْعل) وينبغي أن يكون خفّف الهمزة الموجودة في (أجا)، وزاد بعد الهمزة الأولى ألفاً كما زيدت للضرورة في الدِّرهام والعَقْراب. . . وساغ له ذلك لأن (أجأ) اسم معرفة، والشعراء يجترئون على تغيير الاسم العلم»[2].

---

(١) عبث الوليد: ٣٥٦.

(٢) عبث الوليد: ٣٣٥.

وقد ينبه على اختلاف الروايات، ويسكت إن لم يستطع الترجيح بينها كما ورد عنه في رسالة الغفران مخاطباً علقمة بن عبدة: «وكذلك قولك:

يهـذي بهـا أَكْلَـفُ الخَـدَّيْنِ مختبـرٌ   مـن الجمـال كثيـر اللَّحْـمِ عَيْثُـومُ

فروي: (يَهْدي) بالدال غير المعجمة، و(يَهْذي) بذال معجمة»[1].

وقد يفاضل بين الروايات ويحكم لإحداها على الأخرى، ومن ذلك سؤاله النابغة الجعدي في (رسالة الغفران): «فكيف تنشد قولك:

ولـيس بمعـروف لنـا أن نردَّهـا   صـحاحاً ولا مـستنكَراً أن تُعَقَّـرا

تقول: (ولا مستنكَراً)، أم (مُسْتَنْكَرٍ)؟ فيقول الجعدي: بل (مُسْتَنْكَراً)، فيقول الشيخ: فإن أنشد منشدٌ (مستنكرٍ) ما تصنع به؟ فيقول: أزجُرُه وأزبُرُه، نطق بأمر لا يَخْبُرُه، فيقول الشيخ ـ طوّل الله لهُ أمدَ البقاء ـ: إنّا لله وإنا إليه راجعون، ما أرى سيبويه إلا وهم في هذا البيت، لأنّ (أبا ليلى) أدرك جاهلية وإسلاماً، وغُذيَ بالفصاحة غلاماً»[2].

ويستغل أسلوب رسالة الغفران لينبه على الشعر المنحول إلى غير قائله، كما صنع مع الأعشى وذلك قوله: «وينثني إلى أعشى قيس فيقول: يا (أبا بصير) أنشِدْنا قولك:

أَمِـــنْ قَتْـــلَةَ بالأَنْقـــا   ءِ دارٌ غـــيرُ مَحْـــلُولَهْ
كَـــأَنْ لـــم تَـــصْحَبِ الحـــيَّ   بـــها بيـــضاءُ عُطْبُولَـــهْ

---

(١) رسالة الغفران: ٣٢١.

(٢) رسالة الغفران: ٢٠٢ ـ ٢٠٣، وأبو ليلى هو النابغة الجعدي.

أنـــــاةٌ يُنْـــــزِلُ القُوسيْـــــــيَ منهـــا منـــــظرٌ هُـــــولَهْ
ومـــا صهبَـــاءُ مِـــنْ عانـــــــةَ فـــي الـــذَّارعِ مَحْمُولَـــهْ
تـــــولّى كَرْمهـــــا أصهـــــــبُ يـــسقيه ويغـــدو لَـــهْ
ثَـــوَتْ فـــي الخَـــرْسِ أعوامـــاً وجـــاءَتْ وهْـــيَ مقتولَـــهْ
بأشـــــهى منـــــكِ للظمـــآنِ لـــــو أنـــكِ مبذولَـــهْ

فيقول أعشى قيس: ما هذه مما صدر عني، وإنك منذ اليوم لمولع بالمنحولات»[١].

ومن تحققه في نسبة الأبيات إلى صاحبها أيضاً قوله في أبيات نسبت إلى البحتري: «وكان في النسخة هذه الأبيات التي أولها:

يـــا أمّـــتا أبـــصرني راكـــبٌ يـــسير فـــي مُـــسْحَنْفِرٍ لاحـــبِ

والأبيات الثلاثة منها مذكورة في أمالي قوم من العلماء المتقدمة، ويجوز أن يكون غُلِطَ بها على أبي عبادة فنُسبت إليه، أو ظنّها بعض الناس من شعر العرب فألحقها بما يحكى عنهم، والبيت الثالث في هذه النسخة لا يوجد في الحكاية المتقدمة»[٢].

وللعرب طريقة في تمييز الصحيح من الزائف تعتمد على التمرّس بشعر

---

(١) رسالة الغفران: ٢٠٤. ولم ترد الأبيات في ديوان الأعشى (بتحقيق د. محمد محمد حسين)، وجاءت في ديوانه (بتحقيق محمد قاسم): ٤٦٥.

(٢) عبث الوليد: ٩٥، ونسب الأصمعي الأبيات إلى جارية تخاطب أمها، انظر تهذيب إصلاح المنطق بتحقيق (فخر الدين قباوة): ٣٤٦، وجاءت في ديوان البحتري: ١/ ٣٠١، وقدّم لها بقوله: «قال: وتروى لبعض الأعراب» وانظر حاشية المحقق.

الرجل حتى يعرف منهجه وطريقته، فيستطيع الناقد التمييز بين الصحيح والمنحول.

وقد استخدم النقاد العرب هـذه الطريقة للحكم، ومـن ذلك الأبيات التـي رواها القاضي الجرجاني للأقيشر وهي:

جريـت مـع الـصبا طلـق العتيـق ... وهــان علــيَّ مــأثورُ الفــسوق
وجــدتُ ألــذَّ عــارية اللــيالي ... قــران الغــم بالــوتر الخفــوق
ومــسمعة إذا مــا شــئت غنّــت ... متــى نــزل الأحــبة بالعقــيق
تمتَّــعْ مــن شبــاب لـيس يبقـى ... وصِلْ بِعُرَى الصَّبوح عـرى الغبـوق

ثم علّق عليها بقوله: «وأنا أرتاب في أبيات الأقيشر، فإنها لا تشبه شعره، ولم أرها في ديوانه»[1].

ومن شواهد هذه الطريقة أيضاً ما علق به صاحب الأغاني على قصة فيها شعر نسب للأحوص في بعض أخباره، فقال: «وهو موضوع لا أشكّ فيه، لأن شعره المنسوب إلى الأحوص شعر ساقط سخيف، لا يشبه نمط الأحوص، والتوليد بيّنٌ فيه يشهد على أنه محدث. والقصة أيضاً باطلة لا أصل لها»[2].

٢ ـ مناسبة النص:

وقد يتخذ الناقد التطبيقي من المعلومات التاريخية المتوافرة حول النص المنقود أداة تساعده على التوصل إلى حكم نقدي صحيح، وربما استخدم التاريخ ومناسبة النص ذريعة لتخفيف الحكم، وفي النقد الحديث ما يؤكّد صِحّة

---

(١) الوساطة: ١٥٩.

(٢) الأغاني: ٩/ ١٣٣.

الرجوع إلى مناسبة النص وإطاره التاريخي؛ فهذا (درايدن) أحد النقاد الغربيين يقول: «إذا شئنا أن نحكم على مؤلف حكماً عادلاً صحيحاً، فعلينا أن ننقل أنفسنا إلى عصره ونتفحّص نواقص معاصريه ووسائله التي استخدمها لِيَفِيَ تلك النواقص. فما هو سهل في عصر يكون صعباً في آخر»(١).

وليس المجال هنا للتفصيل في قضية عرفها النقد الحديث، وهي تتلخّص في أن الاعتبارات التاريخية لا مكان لها عند من يعدّون النقد إظهاراً عن زمنه والظروف المحيطة به، وعند من يرون خلاف ذلك(٢). وإن عملنا هو الإشارة فقط إلى أن بعض النقاد التطبيقيين تطرقوا في نقدهم إلى مناسبة النص والظروف التي أحاطت به وقت ظهوره، وقد أثر ذلك في أحكامهم على نحو ما سنراه في الأمثلة الآتية:

نقل أبو الطاهر التجيبي حكاية عن بشار بن برد في تقديمه لقوله في خالد ابن برمك:

أظلّت علينا منكَ يوماً سحابةٌ أضاءَتْ لنا برقاً وأبطا رشاشُها
فلا غيمها يُجْلى فييئسَ طامعٌ ولا غيثها يأتي فَتَرْوَى عطاشُها

وهي قوله: «ذكر أن بشاراً وفد على خالد بن برمك بفارس فامتدحه؛ فأمر له بعشرة آلاف درهم فأبطأت عليه، وتعذر وصولها إليه، فقال لقائده قف بي على طريق خالدٍ إلى الجمعة، ففعل، فأخذ بعنان فرسه وقال: [البيتين]. . . فأقسم خالد أن لا يبرح من مكانه حتى يؤتى بها، فأتي بها فأمر بدفعها إليه

(١) انظر مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ٣٨٢.

(٢) المرجع السابق ٣٨٣، ٣٨٤.

وحملها بين يديه فأخذها وانصرف»[١].

وربما كان الإطار التاريخي للأبيات أوضح في المثال التالي، وهو أيضاً من (المختار من شعر بشار) لأبي الطاهر التجيبي، فقد أثبت قول بشار:

طـال الثّـواء علـى تَنَظُّـر حاجـةٍ ... شَمَطَتْ لـديك فمَـنْ لهـا بخـضابِ
تعطـى الغريـزةُ دَرَّهـا فـإذا أبَـتْ ... كانـت ملامتهـا علـى الحـلاّبِ
يعقـوبُ قـد ورد العُفـاةُ عـشيَّةً ... متعرِّضيـنَ لـسَيْبِـك المنـتابِ

ثم قال: «يقول بشار هذا الشعر ليعقوب بن داود وزير المهدي... وذُكِرَ أن هذا الشعر كان سبب قتل بشار، وذلك أن يعقوب لما سمعه منه اعتقد عداوته، وما زال يبغيه الغوائلَ ويقع فيه عند المهدي حتى قتله ضرباً بالسياط، وكان أوّل عداوة يعقوب لبشّار أن بشاراً قصد يعقوب ليشفع له عند المهدي، ويسهّل له سبيل جائزته، وكان قد مدح المهدي فلم يُثبْه، فوقف على يعقوب بن داود فلم يأذن له وطال إبطاؤه، فانصرف وهو ينشد:

طـال الثـواء علـى رسـوم المنـزل

فرفع صاحب الخبر ذلك إلى يعقوب فوجّه إليه عنه:

فـإذا تـشاء أبـا معـاذ فارحـل

فلم يصدّه ذلك حتى توصَّلَ إليه وأنشده:

طـال الثـواء علـى تنظّـر حاجـة

فلما أتمّها قال له يعقوب: هذا هجاء يا أبا معاذ، فقال: معاذ الله، ولكنه

(١) المختار من شعر بشار ٦٦.

عتاب واستعطاف، فلم يقبل ذلك منه يعقوب، ولجت به عداوته حتى كان يصنع الهجاء في المهدي على لسان بشار، وينشده المهديّ ويغريه به. . .»[(١)].

والنص السابق بالغ الأهمية في بيان الإطار التاريخي للنص الذي يدرسه الناقد التطبيقي، فهو يكشف عن طبيعة الخطاب فيه، ويشرح غامضه، ويبيّن مدى العلاقة بين الشاعر والأشخاص الملمح إليهم في النص مما انعكس على حياة الشاعر وأدى إلى معاقبته وموته.

٣ ـ شروح النص:

يعدّ شرح غامِض النصّ المدروس من أهم الأدوات التي توصل الناقد التطبيقي إلى إصدار أحكام نقدية صحيحة يقرُّها القارئ، وفهم النصّ يفيد في عدة أمور، إلى جانب أنه السبيل الأهم إلى الحكم على النص حكماً أقرب إلى الصحة والموضوعية، ذلك أنه إذا صحّت المقدمات صحّت النتائج، ومن هذه الأمور:

١ ـ أنه يفيد في إقناع القارئ بمنطقية ما وصل إليه من أحكام على النص، وربما كان صنيعه هذا يهدف إلى أن يجعل القارئ ـ من حيث لا يشعر ـ شريكاً له في الحكم.

٢ ـ أنه يفيد في توضيح النص للقراء، فيستمتعون به إن كان جيداً، ويقفون على مواضع القبح التي يراها الناقد فيه إن كان رديئاً.

وقد كان الناقد التطبيقي في شرحه للنصوص التي يدرسها بين أمرين:

١ ـ أن يقتصر في شرحه على النص وألفاظه وتراكيبه دون الرجوع إلى أي

---

(١) انظر تتمة الخبر في المختار من شعر بشار: ١١٢ ـ ١١٥. وفيه أن المهدي ندم على معاقبته بشاراً.

مساعد أو معين من خارجه.

٢ ـ أن يوضح بعض جوانب النص بالرجوع إلى نصوص أخرى للمبدع نفسه، أو بالمقارنة والرجوع إلى مصادر أدبية مختلفة لمبدعين آخرين.

فمن الأمر الأول تعليق الآمدي على قول أبي تمام:

قِفْ نؤبّنْ كِناسَ ذاك الغزالِ إن فيها لَمَسْرَحاً للمقالِ

التأبين: مدح الهالك، والكناس هنا: الربع، وإنما يريد الخيمة أو البيت من بيوتهم، سماه كناساً لأنه جعل المرأة غزالاً؛ أي قف بنا نندبه فإن المقال يتّسع فيه»(١).

فهو يشرح الألفاظ ويوجّه المعنى العام للبيت قبل أن يحكم عليه بأنه «بيت جيد ومعنى حسن مستقيم» ومثل هذا كثير في كتب النقد التطبيقي.

ومن الثاني قول المعري تعليقاً على قول البحتري:

إن القنانيَّ وإنَّ النّدى تِرْبا اصطحابٍ وأُخَيَّا لِدَهْ

«القناني: منسوب إلى قنان، وهم بطن من بني الحارث بن كعب بنِ مَذْحج، وقوله (وأخيّا لدة) غير معروف في المستعمل، وإن كان هو الأصل المعتمد، لأنهم يقولون: فلان لِدَةُ فلانٍ، وفلانة لدة فلانة، يستعملونه في المذكر والمؤنث، يريدون أنهما في سنّ واحدة، قال الأعشى:

رأت عَجُزاً في الحي أسنانَ أمِّها لداتي وغرّاتُ الشبابِ لداتُها

(١) الموازنة: ١/ ٤٠٧.

ويقولون: لدةٌ ولِدونَ، فيجمعونه بالواو والنونِ لأنه منقوص»[1].

ثالثاً ـ معرفة جهود النقاد السابقين في دراسة النص:

حين يقف الناقد التطبيقي أمام نص من النصوص الأدبية من أجل دراسته ونقده، كان يضيف إلى أدواته السابقة علمه بجهود النقاد السابقين، وقد كان يلجأ إلى ذلك لأنه يفيده في:

١ ـ معرفة مواضع الانتقاد في النص المدروس.

٢ ـ الابتداء من حيث انتهى السابقون حتى لا يكرر ما قالوه.

٣ ـ مناقشة السابقين وتأييد أقوالهم إن أصابوا، والردّ عليهم إن أخطؤوا، وبذلك ينمو النقد ويزداد اتساعاً ودقة وتطوراً.

ويسجل هنا أن بعض النقاد التطبيقيين كانوا مبدعين، ويصدرون أحكامهم عن ثقة بالنفس ورأي مدروس ومحاجّة منطقية، وأن بعضهم كان يلجأ إلى ما صنعه غيره فينقله من دون تعليق يذكر. ولهذا رأينا نقاداً مبدعين ذوّاقين، وآخرين مقلِّدين ناقلين.

والأمثلة على اطلاع النقاد التطبيقيين على جهود سابقيهم أكثر من أن تحصى، ونذكر من أمثلتها ما ورد في موازنة الآمدي تعليقاً على قول أبي تمام:

تَعَجَّبُ أن رأَتْ جِسْمي نحيفاً ... كأَنَّ المجدَ يُدْرَكُ بالصراعِ

قال: «وقد عابه ابن عمار وغيره بهذا البيت... وحدثني أبو علي محمد ابن العلاء السجستاني قال: حدثني أبو محمد عبدالله بن قتيبة المؤلف قال: سمعت علي بن هارون الكاتب... يقول: قلت لأبي تمّام: أنشدْني أجود شعرِ

(١) عبث الوليد: ١٦٦.

قلته، فأنشدني قصيدته: (خذي عبرات عينكِ) فلما بلغ إلى قوله: (توجّع أن رَأَتْ) قلت: يخيّل إليَّ أن هذا غلط منك، لأن الصّراع ليس من النحافة والجسامة في شيء، ولو قلت: كأن المجد يدرك بحروف في معنى الجسامة كنت قد أصبت».

وبعد أن ينقل الآمدي رأي علي بن هارون ورأي ابن عمار يردّ عليهما ويرى أنهما غالطان، فهو يتساءل: «لِمَ كان (الصراع) عند [ابن هارون] ليس من النحافة والجسامة في شيء؟ وهل تجد القوةَ أبداً إلا في العَبَالة وغِلَظِ الألواح؟ وهل الضعف أبداً إلا في الدقة والنحافة؟»، ويتحرز من أن يعترض عليه معترض بسبب إطلاقه، فيقول: «وهذا هو الأعمّ الأكثر» ويضيف في السياقِ نفسِه: «ولست أنكر أن تكون القوة قد توجد مع الدقّة والنحافة» ويستشهد لذلك بأمثلة، ويحرر المسألة بقوله: «وهذا يرجع إلى القلب لا إلى الجسم... فجعل أبو تمام معناه على الوجه الأعم الأكثر، وقد أحسن عندي فيه، ولم يُسِئ»[1].

وربما انتقد الناقد التطبيقي نهج ناقد سبق، على نحو ما صنع القاضي الجرجاني في (الوساطة) عندما ذكر ما صنفه أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار في (سرقات أبي تمام)، ومهلهل بن يموت في (سرقات أبي نواس)، ورأى أن من اطلع على هذه الكتب عرف «قبح آثار الهوى»، وازداد الإنصاف في عينه حسناً، وربما كان الكلام كله سرقة على رأي هؤلاء المصنفين، ومن الأمثلة التي أوردها وعلق عليها: ادعاء مهلهل بن يموت أن قول أبي نواس:

ترى العينَ تَستعفيكَ من لَمَعانِها وتَحْسِرُ حتى ما تُقِلُّ جفونَها

(١) الموازنة: ٢/ ٣٣، ٣٤.

من قول الأُبَيْرِد يرثي أخاه:

وقد كنت أَستعفي الإلـهَ إذا اشـتكى   من الأمر لـي فيـه وإن عَظُـم الأمـرُ

فيقول: «ولا أراهما اتفقا إلا في الاستعفاء، وهي لفظة مشهورة مبتذلة، فإن كانت مسترقة فجميع البيت مسروق، بل جميع الشعر كذلك، لأن الألفاظ منقولة متداولة، وإنما يدعى ذلك في اللفظ المستعار أو الموضوع»[١].

ويستفاد من هذا التفاعل والتحاور بين النقاد قاعدة تُسَجَّل للنقد العربي، وهي أن الأحكام النقدية تتغير بتغير الأزمان؛ فما كان مقبولاً في زمن ما، ربما استبشع في زمن آخر، ومن ذلك التشبيهات؛ قال ابن رشيق: «وقد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليلَ عن مثلها استبشاعاً لها، وإن كانت بديعة في ذاتها»[٢] وذكر أمثلة لذلك منها قول امرئ القيس:

وتعطـو بِـرَخْصٍ غيـرِ شَـثْنٍ كأنَّـهُ   أَسَـاريعُ ظَبْـيٍ أَوْ مَـسَاوِيْكُ إسْـحِلِ

قال ابن رشيق: «فالبنانة ـ لا محالة ـ شبيهة بالأُسروعة، وهي دودة تكون في الرمل إلا أن نفس الحضريّ المولّد إذا سمعت قول أبي نواس في صفة الكأس:

تُعاطيكَهـا كـفٌّ كـأنَّ بَنَـانَها   إذا اعترضَـتْها العَـيْنُ صَـفُّ مَـدَاري

. . . كان أحبَّ إليها من تشبيه البنان بالدُّود في بيت امرئ القيس»[٣].

---

(١) الوساطة: ٢٠٩ ـ ٢١١ وانظر سرقات أبـي نواس: ٨٠، ورواية بيت الأبيرد فيـه: (من الأجر لي فيه وإن عظم الأجر).

(٢) العمدة: ١/ ٥٠٨.

(٣) العمدة: ١/ ٥٠٨ ـ ٥٠٩.

رابعاً ـ معرفة سيرة صاحب النص:

ويضاف إلى الأدوات السابقة، معرفة الناقد التطبيقي بسيرة صاحب النص الذي يدرسه، لأن ذلك يفيده في:

١ ـ معرفة غوامض بعض النصوص مما له علاقة بحياة المؤلف وأخباره.

٢ ـ معرفة بعض الجوانب النفسية في النصوص مما تتعلق بشخصية المؤلف وعاداته وعلاقاته بالآخرين.

وتتأتى هذه المعرفة من طريقين: إما بمعاصرة الناقد للمبدع فيرجع إليه أو إلى أصحابه ومَنْ يعرفه، وإما بالرجوع إلى المصادر التي ترجمت له ونقلت أخباره، ويذكر هنا أن بعض المصنفين جمعوا أخباراً لبعض الشعراء وجعلوها مادة هامة بين يدي الناقد التطبيقي تعينه على الدراسة وتجلو له بعض الأمور الغامضة، ومن هؤلاء المصنفين أبو بكر محمد بن يحيى الصولي الذي صنّف (أخبار أبي تمام) و(أخبار البحتري)، ومنهم الأصفهاني الذي صنّف (الأغاني)، ويعد مصدراً متميّزاً في معرفة أخبار الشعراء، ومنهم المرزباني الذي صنّف كتاب (معجم الشعراء)، وغيرهم.

ومن أمثلة ذلك ما جاء في (أخبار أبي تمام) لأبي بكر الصولي من قوله: «وكان أبو تمام لا يجيب هاجياً له، لأنه كان لا يراه نظيراً ولا يشتغل به»[1].

وفي موضع آخر نقل عن ابن الدقاق قال: «قرأنا على أبي تمام أرجوزة أبي نُواس التي مدح بها الفضل بن الربيع:

وبلـــــــــــدةٍ فيـــــــــــها زَوَرْ

---

(١) أخبار أبي تمام ٢٤١.

فاستحسنها وقال: سأروّض نفسي في عمل نحوِها، فجعل يخرج إلى الجُنَيْنة، ويشتغل بما يعمله، ويجلس على ماء جارٍ، ثم ينصرف بالعشي، فعمل ذلك ثلاثة أيام، ثم خرق ما عمل وقال: لم أرضَ ما جاءني»[١].

وربما تفسر لنا هذه أنَّ بعض النقاد كانوا معاصرين لأصحاب النصوص التي انتقدوها، كأبي علي الحاتمي، والصاحب بن عباد وابن جني وغيرهم ممن عاصر أبا الطيب المتنبي وتعرض لشعره بالدراسة والنقد.

وبهذا ينتهي الحديث عن شخصية الناقد التطبيقي وأدواته في القرنين الرابع والخامس، وقد ظهر أن شخصية الناقد شكّلتها مجموعة من العوامل والملكات الشخصية والجسمية والنفسية، إلى جانب ثقافته وما تميز به من موضوعية أو انحراف عنها، ونظرة شمولية أو جزئية؛ وأنَّه كانت تحت يديه أدواتٌ متعدّدة من لغةٍ وعلمٍ بالنصّ وظروف إنشائه، وبجهود مَنْ سبقه من النّقاد في القرون السالفة، وبسيرة مبدع النص، وهي أمور أسعفته في أدائه النّقديّ؛ فإذا كانت هذه هي حالُ الرّكن الأول من الركنين الرئيسيين للعملية النقدية، فماذا، يمكننا أن نقول عن الركن الثاني، وهو النصّ الأدبيّ؟

* * *

(١) أخبار أبي تمام: ٢٤٦، ٢٤٧.



الفَصْلُ الثَّالِثُ

النص ميداناً للدرس النقدي

النص ميداناً للدرس النقدي:

سبق القول إنَّ العملية النقدية تتألف من ركنين أساسيين: الناقد والنص، وقد بحثنا فيما سبق في شخصية الركن الأول وأدواته، ولا بد من الوقوف عند الركن الثاني وهو النص، الذي يُعدُّ محوراً للدراسات النقدية وميداناً لدراسة النقاد على اختلاف مناهجهم وتوجهاتهم.

وسنبحث فيما يأتي في تعريف النص الأدبي وتركيبه وأنواعه بالنظر إلى مصدره أو أغراضه أو تركيبه، ثم في دلالة النص ألفاظاً وتراكيب، ونتحدث عن الصدق الفني والصدق الواقعي فيه ونبحث ما يتعلق بسياقه ومناسبته.

تعريف النص:

تدل المعاجم على أن معنى (النص) هو: الرفع، والظهور؛ يقال: نصَّت الظبية رأسَها أو جِيدها: رفعته. ونصَّ الدابةَ ينصّها نصّاً: رفعها في السير، والنصّ: السير الشديد والحثّ، وأصل النص: أقصى الشيء وغايته، وقال ابن الأعرابي: النص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص: التوقيف، والنص: التعيين على شيء ما[1].

أما في الاصطلاح، فلم تسعفنا الكتب القديمة التي ألفت في مصطلحات

---

(١) اللسان (نصص)؛ أما في اللغات الأوربية فهو نسيج من العبارات والكلمات التي تكوّن موضوعاً متماسكاً ذا وحدة، انظر النص الأدبي للدكتور إبراهيم خليل: ١٠.

الفنون والعلوم بتعريف اصطلاحي للنص الأدبي الذي يدور حديثنا عليه، وكل ما وجدناه فيها من تعريفات مختلفة إنما كانت للنص بمفهومه المطلق أو الشرعي؛ فقد عرّفه الجرجاني بقوله: «النص: ما ازداد وضوحاً على الظاهر لمعنى في المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى؛ فإذا قيل: أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي، ويغتّم بغمّي، كان نصّاً في بيان محبّته. والنصّ: ما لا يحتمل إلا معنىً واحداً، وقيل: ما لا يحتمل التأويل»[١]، وقال الكفويّ: «النصّ: . . . معناه الرفع البالغ، ومنه منصّة العروس، ثم نُقل في الاصطلاح إلى الكتاب والسنة وإلى ما لا يحتمل إلا معنىً واحداً»[٢].

ويختلف مفهوم النص باختلاف إضافته إلى علم ما، فالنص في الشرع وعند الأصوليين في أحد معنييه: «كل ما هو مفهوم المعنى من الكتاب والسنة، سواء أكان ظاهراً أم نصاً أم مفسراً حقيقة أم مجازاً عاماً أو خاصاً»[٣].

والذي يعنينا هنا هو تعريف النص بمفهومه الأدبي، ذلك أنه هو الأساس الذي قامت عليه العملية النقدية، ولمّا لم أجد البُغية في الكتب القديمة لجأت إلى الكتب الحديثة التي تحدّثت عن النص الأدبي، وحاولَتْ أن تفصح عن مفهومه الاصطلاحي، فوجدت أنني أمام دوّامة من الاصطلاحات والالتفاف، وربما الهروب من التعريف.

إذ يقف المحدثون من تعريف النص موقفاً حذراً، فهم يتساءلون: ما النص؟ أهو الكلام الشفوي أم المكتوب؟ وما حدوده إذا كان مكتوباً؟ وهل

(١) كتاب التعريفات: ٣٠٩.

(٢) الكليات: ٩٠٨.

(٣) كشاف اصطلاحات الفنون: ٢/ ١٦٩٦.

ينبغي أن يستقل بشروط خاصة من حيث الحجم، أو من حيث الشكل، أو من حيث المحتوى تميزه من غيره من أنواع الكلام؟ وهل يمكن أن تعد الكتابة والتدوين معياراً حاسماً للنصية؟

وللإجابة عن الأسئلة السابقة وغيرها عرّف المحدثون النص الأدبي؛ ومنهم (جاكوبسون) بقوله: «النصّ الأدبي: نصّ تهيمن عليه القيم الجمالية والأدبية للغة ممثلة في وظائفها الشعرية»[١] وفي هذا التعريف لم يوضح المقصود بالوظائف الشعرية، ولا ندري إن كانت الحكاية تدخل في هذا التعريف.

وبناء على تعريف (جاكوبسون) السابق عرّف الدكتور إبراهيم خليل النص الأدبي بأنه: «نسيج من الألفاظ والعبارات التي تطّرد في بناء منظم متناسق يعالج موضوعاً أو موضوعات عدة في أداء يتميز على أنماط الكلام اليومي والكتابة غير الأدبية، بالجمالية التي تعتمد على التخيّل، والإيقاع، والتصوير، والإيحاء، والرمز، ويحتل فيه الدالّ ـ بتعبير (سوسير) ـ مرتبة أعلى من مرتبة المدلول، مقارنة بالنص غير الأدبي»[٢] وهذا التعريف موسّع جداً.

وفرّق (رولان بارت) بين مصطلحين هما: النصّ والأثر، ورأى أن النص هو: «ذلك الشيء الذي يتحقق لدى القارئ من تفاعله بالعلامات التي يتألف منها المنطوق الإبداعي، ففي أثناء القراءة يقوم الذهن بتخيل الأشياء التي يرمز إليها النصّ، وتحيل إليها الإشارات، فتنبعث من جراء ذلك تصورات يتحقق منها وبها النصّ. أمّا الأثر؛ فهو ذلك الشيء الموجود في كتاب مخطوط أو

---

(١) انظر: تعريف النص الأدبي، مجلة الآداب، الرباط، ع٥٦ (١٩٧٩) ص١٢٢.

(٢) انظر: النص الأدبي للدكتور إبراهيم خليل: ١٣.

مطبوع يحتل حيزاً في أحد رفوف المكتبة»[١]، وهو يرمي إلى أن هناك وجوهاً متعدّدة للنصّ الواحد، تكثر أو تقل بتعدّد القراءة.

وقد ورد من تعريفات النص عند د. شكري عيّاد أنه: «عمل أدبي ذو بداية ونهاية»[٢] وأنه: «استعمال خاص للغة»[٣]. وعرفه الدكتور عاطف نصر بأنه: «ظاهرة لغوية لها وجود متميّز»[٤].

وربما كان مدلول مصطلح (الأدب) في أحد وجوهه مطابقاً إلى درجة كبيرة لمدلول مصطلح (النص)، وللأدب تعريفات كثيرة تنبئ كثرتها بصعوبة تعريفه تعريفاً محدداً ودقيقاً يحيط بجميع خصائصه الفنية وأبعاده؛ فقد جاء في تعريفه على لسان (أوغست بوك) أنه: «كل ما صاغه الإنسان في قالب لغوي ليوصله إلى الذاكرة»[٥].

ولكن الباحثين أنكروا هذا التعميم الواسع، ورأى (بروكلمان) أن يُضَيِّق مفهوم الأدب لِيَحْصُرَهُ في الشعر[٦]، ولكن هذا التعريف لا يشمل سائر نصوص الأدب الشعرية والنثرية وآثاره، مما حدا بـ (لانسون) على تعريفه بأنه: «كلّ المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين لتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها صوراً خيالية أو انفعالات شعورية أو إحساسات فنية»[٧]، وهو تعريف فيه توسّع؛ في

---

(١) المرجع السابق: ١٣.

(٢) دائة الإبداع: ١٢٢.

(٣) المرجع السابق: ١٢٣.

(٤) النص اللا شعري ومشكلات التفسير: ١٥.

(٥) تاريخ الأدب العربي لبروكلمان: ١/ ٣ ونظرية الأدب: ١٩.

(٦) تاريخ الأدب العربي: ١/ ٣.

(٧) منهج البحث ني اللغة والأدب ملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب: ٣٩٨.

حين يرى (غرنباوم) أن كلمة (أدب) ينبغي ألا تتجاوز مفهوم فن الأدب الصرف، ولا تشمل إلا الآثار الأدبية التي أنشأها أصحابها وهم يهدفون إلى خلق أثر فني[١]، ويرى (لاسل آبر كرمبي) أن فن الأدب: فن يرمي بوساطة اللغة إلى إيصال التجارب التي لها قيمة في ذاتها، والتي يمكن تذوقها لذاتها[٢]. وعرّفه الدكتور محمد مندور بأنه: «كل ما يثير بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية أو انفعالات شعورية أو هُما معاً»[٣]، وعرفه سيّد قطب بأنه: «الكلام الذي يعبر عن العقل والعاطفة»[٤]، وآثر الدكتور طه حسين أن يعرفه في إطار مفهوم العرب له، فقال: «إنه مأثور الكلام نظماً ونثراً وما يتصل به لتفسيره وتذوقه»[٥].

والذي أذهب إليه في تعريف النص الأدبي بعد استقراء التعريفات السابقة للنص وللأدب؛ أنه: **تعبير، لغويّ، جميلٌ، مؤثّرٌ، عن تجربة شعورية أو فكرية، لمبدع ما.**

أنواع النص الأدبي بالنظر إلى مصدره:

عَرَفَ العرب أنواعاً من النصوص الأدبية، وذلك بالنظر إلى مصدرها ومُنشِئها، ويتميز أحد هذه الأنواع من الآخر بخصائص فنية وأسلوبية، هي:

١ـ القرآن الكريم:

وقدمت ذكره لشرفه، ويتميز نصّه بأنه خالٍ من التحريف والتصحيف،

(١) دراسات في الأدب العربي: ٤٠.

(٢) قواعد النقد الأدبي: ٦١.

(٣) الأدب وفنونه: ٤.

(٤) أصول النقد الأدبي: ٣٢.

(٥) في الأدب الجاهلي: ٢٧، ٢٨.

ذلك أن الله تعالى قد تعهّد بحفظه ﴿ إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ ﴾[الحجر: ٩] وأنه قد نقل إلينا بالتواتر، وهذا أحد الأجزاء المهمة في تعريفه، فهو: «كلام الله المعجز، المنْزل على نبيه محمد، المكتوب في المصاحف، المتعبد بتلاوته، المنقول إلينا بالتواتر»[١].

وقد عدّه الباحثون القدماء ـ ومنهم الباقلاني ـ نوعاً أدبياً بأسلوبه الذي يتميز من أساليب العرب منظومها ومنثورها[٢]، وكانت غاية الباقلاني من ذلك إثبات تفرّد القرآن الكريم بقالب فني جديد وشكل غير معتاد أو مألوف، وطريقة من النظم تجعل منه جنساً أدبياً مفرداً ومتميزاً من سائر أجناس القول المعروفة عن العرب[٣].

وقد تطورت الدراسات القرآنية خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين وانتقلت من مرحلة التفسير والحديث عن لغة القرآن ومجازه إلى مرحلة البحث في إعجازه، وظهر عليها الطابع النقدي والبلاغي واضحاً، وكان ذلك مواكبة لتطور دراسة الفنون البيانية، فقد تشكلت مدرسة البديع وصار لها أنصارها واتّسع الناس في مذهب الصنعة.

وبرزت لنا من دراسات أسلوب القرآن دراسة الرمّاني النحوي (ت٣٨٤هـ) التي سماها (النكت في إعجاز القرآن) وبحث فيها الصور البيانية في القرآن الكريم، ورأى أنها تقوم على أسس جمالية ونفسية؛ ووجد أن للصورة في الاستعارة صلة

---

(١) مباحث في علوم القرآن للدكتور صبحي الصالح: ١٤ ومباحث في علوم القرآن لمناع القطان: ٢٠ ـ ٢١.

(٢) إعجاز القرآن: ٣٥.

(٣) انظر نقد النثر العربي حتى القرن الرابع الهجري: ٤٠.

بعناصر الحس المختلفة[١]، والكتاب حديث عن الإعجاز البلاغي، وفيه عقد المؤلف أبواباً لمجموعة من الفنون البلاغية، منها الإيجاز والتشبيه والاستعارة والتلاؤم والتجانس والتضمين والمبالغة، وفي كل باب منها كان يعرّف الموضوع ثم يقسمه إلى نواحيه، مستشهداً لكل ناحية بما يناسبها من آيات القرآن الكريم، ونادراً ما كان يستشهد بالشعر أو النثر، وبعد أن انتهى من البحث في أبواب البلاغة عقد صفحات من كتابه لتعريفِ وجوه أخرى يرى أنها تعلل ـ مع فنون البلاغة ـ حقيقة الإعجاز القرآني[٢].

ومن الدراسات التي اعتنت بأسلوب القرآن الكريم رسالة (بيان إعجاز القرآن) لأبي سليمان أحمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي (٣٨٨هـ)، وفيها يقرر الخطابي أن الناس قبله، وفي عصره ذهبوا في موضوع إعجاز القرآن كلَّ مذهب من القول، ولم يصدروا عن رأي[٣]، ويناقش فكرة (الصّرفة)، وفكرة تَضَمُّنِ القرآن للأخبار المستقبلة، ثم ينتقل إلى موضوع البلاغة، ويعيب على القائلين بها اعتمادهم على التقليد وعدم تحقيقهم وقصور كلامهم عن الإقناع[٤]، ويرى أن القرآن إنما صار معجزاً لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف، مضمناً أصح المعاني من توحيد وتحليل وتحريم وحظر وإباحة[٥] وغير ذلك. . .

(١) انظر أثر القرآن في تطو النقد العربي: ٢٤٠.

(٢) انظر مقدمة المحقق لرسالة: (النكت في إعجاز القرآن) ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ١٤.

(٣) بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: ١٩.

(٤) المصدر السابق ٢١، ٢٢.

(٥) المصدر السابق ٢٤، ٢٥.

ورأى أن من الإعجاز أن تجتمع كل هذه المعاني وتنتظم وتتسق. ثم يفنّد الخطابي بعض ما أورده المعترضون من شُبَهِ ضد أسلوب القرآن، ويحلل بعض النصوص تحليلاً يكشف فيه عن ذوق وبصر بمواطن الجمال في الكلام.

ومن الدراسات أيضاً (الرسالة الشافية) في إعجاز القرآن لعبد القاهر الجرجاني (ت٤٧٤هـ)، وفيها تناول بعض نواحي فكرة الإعجاز، وتعرض لنواحٍ مهمة في النقد، وبيّن تفاوت الشعراء في أقدارهم واشتمال كلامهم على البليغ وغير البليغ، وناقش فكرة (الصّرفة) وفنّد رأي القائلين بها. وكأنه كان يهدف من خلال الرسالة إلى إثبات حقيقة الإعجاز لا تعليله. لأنّه ترك ذلك إلى كتابه «دلائل الإعجاز».

وفي كتاب (دلائل الإعجاز) تبرز نظرية النظم عنده، وقد سبق الحديث عنها، فيما سبق[1].

ومن الكتب التي تناولت إعجاز القرآن كتاب (إعجاز القرآن) للباقلاني، وقد سبق الحديث عنه أيضاً[2].

٢ ـ الشعر:

أصل معنى كلمة (شعر) في اللغة: العلم، ومنظوم القول، والفطنة، وشعر الرجل: صار شاعراً[3].

---

(١) انظر ص٧٣ من الرسالة، من فصل النقد التطبيقي: المصطلح والبذور والمصادر (كتاب دلائل الإعجاز).

(٢) انظر ص٦٥ من الرسالة، من فصل النقد التطبيقي: المصطلح والبذور والمصادر (كتاب إعجاز القرآن).

(٣) اللسان (شعر).

وللشعر في الاصطلاح تعريفات كثيرة، منها ما جاء عن الجاحظ من أنه: «صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[١] وعرفه ابن خلدون بأنه: «الكلام الموزون المقفى»[٢] وجعله فناً من فنون الكلام عند العرب، ورأى أنه موجود في سائر اللغات، وأن له عند العرب أحكاماً في البلاغة تخصه وهو في لسان العرب غريب النـزعة عزيز المنحى إذ هو كلام مفصل قطعاً متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير؛ وعرفة ابن سينا بأنه: «كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة». وعرّفـه قدامة فقال: «إنـه قول موزون مقفّى يدل على معنى»[٣] وقريب من هذا ابن رشيق، ولكنه أضاف «النية» إلى أركان الشعر[٤].

وفرّق الدارسون بين النظم التعليمي الذي لا يحمل عاطفة، والشعر المعبر عن الانفعالات والعواطف، ورأوا أن النظم شيء آخر؛ ولذلك لاحظ (ستدمان) من المحدثين هذه الناحية في تعريفه للشعر فقال: «الشعر هو اللغة الخيالية الموزونة التي تعبر عن المعنى الجديد والذوق والفكرة والعاطفة وهو سرّ الروح البشرية»[٥] وهذا التعريف شامل واسع جداً.

وعرفه الأستاذ أحمد الشايب بعد أن درس تعريفات القدماء والمحدثين بأنه: «الكلام، الموزون، المقفى، الذي يصوّر العاطفة»[٦] وهو يشرح مفردات

---

(١) الحيوان: ٣/ ١٣٢.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ٦٥٣.

(٣) نقد الشعر: ١٧.

(٤) العمدة: ١/ ٢٤٧.

(٥) أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب: ٢٩٧.

(٦) المرجع السابق: ٢٩٨.

تعريفه، ويرى أن الوزن والقافية إذا توافرا في الكلام من دون التأثير العاطفي كان نظماً كألفية ابن مالك في النحو وغيرها من المتون التعليمية، وإذا توافر في الكلام التأثير العاطفي من دون الصورة الموسيقية الوزنية كان الكلام نثراً أدبياً، كما في رسائل الكتّاب وبعض النصوص الوصفية والقصصية[١].

وقد تحدث النقاد العرب عن عمل الشعر والإلهام وشحذ القريحة، وقالوا إنه لا بد للشاعر من فترة تعرض له في بعض الأوقات، وأوردوا روايات عن بعض الشعراء الذين كانوا ينظمون الشعر بعد أن يصطنعوا لأنفسهم ظروفاً خاصة رأوا أنها أبعث للقريحة وأشحذ، وأنبه للخواطر، وأسهل لطريق المعنى[٢]، وقد سئل ذو الرمّة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفتاحه، قيل له: وعنه سألناك، ما هو؟ قال: الخلوةُ بذكر الأحباب، وقيل لكثيّر: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة، فيسهُلُ عليَّ أرصنُه، ويسرع إليَّ أحسنه[٣].

وفي النقد القديم إشارة إلى ذلك، فقد قال ابن قتيبة: وللشعر أوقات يسرع فيها أتيّه، ويسمح فيها أبيُّه: منها أول الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوةُ في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل المترسّل[٤].

(١) المرجع لاسابق: ٢٩٩.

(٢) العمدة: ١/ ٣٧٣.

(٣) المصدر السابق: ١/ ٣٧٤.

(٤) الشعر والشعراء: ١/ ١٨. وانظر العمدة: ١/ ٣٧٦.

وتدلّ صحيفة بشر بن المعتمر[1] على اهتمام النقاد العرب بالظروف المحيطة بالإبداع ودراستهم لها؛ فهو يقول فيها مخاطباً المبدع: «خذ من نفسك ساعة فراغك وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرف حسباً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، . . .واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكدِّ والمجاهدة وبالتكليف والمعاندة. . .»[2] وحذّر المبدع من التوعر في الكلام الذي يؤدي به إلى التعقيد الذي يشين الألفاظ ويستهلك المعاني.

وقد أورد ابن رشيق في نهاية الفصل الذي عقده لعمل الشعر وشحذ القريحة نقلاً عن بعض أهل الأدب ما يجعل الراحة النفسية والصحة الجسمية سببين مهمين لشحذ القريحة عند الشاعر، وإن كان ذلك لا يصح إطلاقه على كل الشعراء؛ فالمعري ضعيف جسمياً وفقير ومع ذلك كان أحد المبدعين والشعراء المتقنين، فقد قال ابن رشيق: «حسب الشاعر عوناً على صناعته أن يجمع خاطره بعد أن يخلي قلبه من فضول الأشغال، ويدع الامتلاء من الطعام والشراب، ثم يأخذ فيما يريد، وأفضل ما استعان به الشاعر فضل غنىً، أو فضل طمع، والفقر آفة الشعر. . .»[3].

ويتنبه هذا الأديب على أن هذه القاعدة لا تطّرد، وإنما المرجع فيها إلى العادة، «وللعادة في هذه الأشياء فعل عظيم».

---

(١) بشر بن المعتمر البغدادي فقيه معتزلي مناظر من أهل الكوفة، اشتهر بصحيفته التي وضعها في البلاغة، توفي سنة ٢١٠هـ؛ انظر الأعلام: ٢/ ٢٨.

(٢) انظر البيان والتبيين: ١/ ١٣٥ والعمدة: ١/ ٣٨٢.

(٣) العمدة: ١/ ٣٨٥.

وثمة مصطلحات ارتبطت بالشعر كالقصيدة والبيت الشعري والشطر وغيرها كثير، ويهمنا هنا الحديث عن القصيدة لأنها تشكل وحدة فنية على ألسنة النقاد والمشتغلين بالشعر.

ولا تسعفنا المصادر النقدية القديمة بتعريف اصطلاحي للقصيدة، وربما وجدنا ما يسعفنا عند أصحاب المعجمات واللغويين الذين يذهب أكثرهم إلى أن القصيدة من القصيد، وهو ما تم شطر أبياته أو شطر أبنيته[(١)]. ويرى الفراء من القدماء أن (القصيد) مأخوذ من المخ القصيد، وهو الذي تراكم بعضه على بعض[(٢)]، ويذهب ابن رشيق إلى أن اشتقاق القصيدة من «قصدت إلى الشيء»، كأن الشاعر قصد إلى عمل القصيدة على تلك الهيئة[(٣)].

والتعريفات السابقة للقصيدة مستفادة من معناها اللغوي، ولا يمكن تعليل إهمال النقاد العرب لمصطلح القصيدة، إلا بأنهم ربما اكتفوا بالأصول والمعاني التي حدّدها اللغويون. ومن العجيب أنَّ بعض الباحثين الأوربيين قَرَنَ مفهوم القصيدة العربية بالاتّجار والجشع، على نحو ما صنع (لاندبرغ)[(٤)]، أو التسوّل كما يرى (جورج ياكوب)[(٥)] وربما كان ذلك التعسّف في الحكم بسبب تعميمهما الحكم على بعض قصائد المدح ليشمل كل قصيدة عربية.

أما عدد الأبيات التي تشكل القصيدة فقد اختلف فيها اللغويون والنقاد؛

---

(١) لسان العرب والقاموس المحيط: (قصد).

(٢) انظر إعجاز القرآن: ٢٥٧ واللسان (قصد).

(٣) العمدة: ١/ ٣٤٠.

(٤) تاريخ الأدب العربي لبروكلمان: ١/ ٥٩.

(٥) المرجع السابق: ١/ ٥٩.

فذهب الأخفش إلى أن القصيدة ما كانت على ثلاثة أبيات، وخالفه ابن جني، وقال: إن القصيدة ما جاوزت أبياتها الخمسة عشر، وما دون ذلك يسمى قطعة[١]، وذهب الفراء إلى أن القصيدة ما بلغت العشرين بيتاً فأكثر[٢]. ونقل ابن رشيق عن بعضهم: «إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة» ونقل كذلك أن من الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وما جاوزها ولو بيتاً واحداً[٣].

ويسجل للنقاد العرب أنهم تحدثوا عن خلق القصيدة والإعداد لها وطريقة صناعتها ومراحل ذلك كالاستعداد للتأليف والتنسيق والتنقيح، ويعدّ ابن طباطبا (٣٢٢هـ) وحازم القرطاجني (٦٨٤هـ) رائدين في هذا المجال، وهذه المراحل قريبة جداً من مراحل خلق القصيدة عند النقاد الغربيين المحدثين أمثال (غراهام والاس) و(كاثرين باتريك) و(سبندر) وغيرهم، وقد عرض والاس لمراحل القصيدة وصنفها في أربع:

١ ـ مرحلة الإعداد، وفيها يدرس الفنان مشكلته من جميع نواحيها.

٢ ـ مرحلة التفريخ، وهي فترة ركود تمهد لمرحلة الكشف التالية.

٣ ـ مرحلة الكشف، أو ظهور الفكرة السعيدة التي تقترن بأحداث نفسية.

٤ ـ مرحلة التحقيق، وتكون في مجال التفكير العلمي[٤].

ويحسن هنا أن نسجل كلام ابن طباطبا في هذا المجال، وذلك على الرغم من طوله؛ فهو يقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء

---

(١) اللسان (قصد).

(٢) العمدة: ١/ ٣٥٠.

(٣) المصدر السابق: ١/ ٣٥٠.

(٤) انظر في الحديث عن هذه المراحل: (بناء القصيدة في النقد العربي القديم): ٨٨.

الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يُلْبِسُهُ إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيتٌ يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلّق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات، وَفَّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلكاً جامعاً لما تشتّت منها. ثم يتأمل ما قد أدّاه إليه طبعه، ونتجته فكرته فيستقصي انتقاده، ويَرُمّ ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية»[١].

وبهذا يلتقي نقدنا القديم والنقد الحديث في اتجاه واسع وهو ما يتعلق بمراحل خلق القصيدة، وإن كانا يختلفان في طبيعة المراحل وعددها والطرق المؤدية إليها[٢].

٣ ـ النثر:

النثر في اللغة لفظ يدل على معنى التفرق عامة، يقال: «نثر الشيء ينثره نثراً: رماه متفرقاً»[٣]، وهو هنا يقابل معنى (النظم) وربما كان ضده[٤]، وقيّده الزبيدي بالأسجاع، وهو تقييد لا مسوّغ له، فقال: «النثر: كلام مقفى بالأسجاع... وهو مجاز»[٥].

---

(١) عيار الشعر: ٧، ٨.

(٢) انظر بناء القصيدة في النقد العربي القديم: ٩٠.

(٣) اللسان: (نثر).

(٤) تاج العروس: (نثر).

(٥) المصدر نفسه.

أما في الاصطلاح؛ فإن تعريف (النثر) يعتمد تماماً على مقارنته بالشعر، وجعله مقابلاً له، ومن تعريفاته أنه: «الكلام الذي لم ينظم في أوزان وقواف»[(١)] وأنه «الكلام الذي يصور العقل والشعور ولا يتقيد بوزن ولا قافية. . . مع إجادة التعبير والتصوير»[(٢)] وأنه: «فن التأثير بالكلام المتخيّر الحسن الصياغة والتأليف»[(٣)] وأنه: «لون من التعبير الذي يتفنّن فيه الكاتب لإثارة المتعة الأدبية في نفس القارئ والسامع»[(٤)].

وربما كان الدارسون مدفوعين على مقارنة النثر بالشعر، وكل تعريف خلا من هذه المقارنة كان بالنظر أولى، ففي التعريفين الأخيرين من التعريفات السابقة نرى أنهما عمّما مفردات التعريف حتى صار ما أتيا به يصدق على الشعر والنثر معاً، فالشعر فن التأثير بالكلام المتخير الحسن الصياغة والتأليف كما أن النثر كذلك، وما يقال في هذا التعريف يقال مثله في التعريف الآخر.

وباستقراء التعريفات السابقة وغيرها يمكن أن يقال إن النثر هو: التعبير اللغوي، المؤثر، عن تجربة شعورية، أو فكرية، دون التقيد بقيود الشعر.

وقد عمد النقاد العرب إلى المفاضلة بين الشعر والنثر وانقسموا في ذلك إلى ثلاثة فرقاء: فريق قدم الشعر ورأى أنه أفضل من النثر، وأصحاب هذا الاتجاه يحتجون بما خص به الشعر من وزن وقافية تزيد من قوة تأثيره، وتجعله أيسر على الحفظ، وأسهل للتلحين والغناء، وأكثر انتشاراً في الآفاق، وأدلّ على

(١) الفن ومذاهبه في النثر العربي: ١٥.

(٢) أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب: ٢٩٨.

(٣) تاريخ الأدب العربي لبروكلمان: ١/ ١٢٩.

(٤) بلاغة الكتاب في العصر العباسي: ٤٦.

الشاهد، وأقرب إلى الاختصار والتكثيف، وأهزّ لعطف الكريم[١].

ذهب فريق آخر إلى أن النثر أفضل، لأنهم رأوا في الوزن والقافية قيداً يحدّ من قدرة الأديب على التعبير عن أفكاره ومشاعره، واتخذوا من الوحدة الموضوعية التي تكون في النص النثري عادة، واختيار الله تعالى للنثر أداة للتعبير في كتبه السماوية، واقتصار الأنبياء عليه في كلامهم، حججاً للقول بتفضيله على الشعر[٢].

وثمة فريق ثالث لم ير أتباعه لحجج الفريقين السابقين وجهاً في تقدير الأدب تقديراً نقدياً سليماً؛ فلجؤوا إلى المقاييس الفنية والبلاغية يستمدون منها معايير المفاضلة بين نص أدبي وآخر، بغض النظر عن نوعه[٣].

وفوائد المفاضلة بين النوعين الأدبيين إنما تتركز في بيان الخصائص الفنية لكل نوع منهما، وهي خصائص تميز أحدهما من الآخر، وتنبىء بمقدرة النقاد

---

(١) من أنصار هذا الاتجاه ابن قتيبة، انظر: تأويل مشكل القرآن: ١٧١٨ والمبرد، انظر البلاغة: ٨١ وأبو علي الحاتمي، انظر حلية المحاضرة (بتحقيق د. جعفر الكتاني): ١/ ١٢٢ وأبو هلال العسكري؛ انظر كتاب الصناعتين: ١٤١ ـ ١٤٢، وابن رشيق؛ انظر العمدة: ١/ ٧٢٨٤.

(٢) من أنصار هذا الاتجاه ابن ثوابة، أحمد بن محمد (ت ٣٤٩هـ)، انظر الإمتاع والمؤانسة: ٢/ ١٣٦، والمعافى بن زكريا الجريري (ت٣٩٠هـ)، انظر الإمتاع والمؤانسة: ٢/ ١٣٤ وأبو عابد صالح بن علي الكرخي، انظر: الإمتاع والمؤانسة: ٢/ ١٣٢ وأبو علي المرزوقي (ت٤٢١هـ) انظر: شرح ديوان الحماسة: ١/ ١٩، والثعالبي (ت٤٢٩هـ) انظر: نثر النظم (ضمن رسائل الثعالبي): ٢٣ وابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ) انظر: سر الفصاحة: ٢٨٨.

(٣) وفي طليعة أنصار هذا الاتجاه ابن المقفع (ت١٤٢هـ) انظر: الأدب الصغير: ٣٢٣٣ والقاضي الجرجاني (ت٣٩٢هـ) انظر الوساطة ٢٣٢٤.

على سبر خصائص كل نوع واستقراء محفوظهم من النصوص النثرية والشعرية.

وللنثر فنون مختلفة منها **الخطابة** وهي: «فن من فنون القول الشفوي المنثور غايته إقناع السامعين والتأثير في عواطفهم وأفكارهم»[(١)] ولها بعض القواعد والشروط التي كانت تختلف من زمن إلى آخر، وقد وضع لها النقاد مقاييس، منها ما ذكره أبو حيان التوحيدي الذي لاحظ ميل بعض الخطباء في عصره نحو الغريب من الألفاظ وكلفهم بها، فقال: «ينبغي أن تعلم أن من أراد خطباء البلغاء، على طريقة الأدباء... أن يتجنب غريب اللفظ ووحشيّه، ومستكرهه وبدويّه... بعد أن يرتقي عن مساقط العامة في هجر كلامها... وهذه لغة قد فشت في زماننا، حتى كأنهم فيها أعراب عامر»[(٢)]. وطالبوا الخطيب بالصدق، ومطابقة الواقع[(٣)].

ومن فنونه **الترسل والكتابة**، ويقصد بهما ما جرت به أقلام الكتاب في الدواوين المختلفة من إنشاء ورسائل ومكاتبات وغير ذلك، وقد تناول النقاد هذين الفنين وتحدثوا عن صنعة الكتابة وحدودها ومفاهيمها وأنواعها وقواعدها وأصولها وأساليبها، كما تحدثوا عن الكاتب وصفاته وثقافته وآدابه، ووازنوا بين الكتّاب وفضلوا بعضهم على بعض، وتعني الكتابة: الجمع بين أطراف الكلام والربط بين أجزائه وإحكام نظمه وسبكه وتأليفه وصياغته وفقاً لأساليب العرب في لغتها وكلامها. والكاتب هو العارف لهذه الأساليب والعالم بأصول صنعة

---

(١) انظر نقد النثر العربي: ١٢١ نقلاً عن فن الخطابة للدكتور أحمد الحوفي: ٩، ودائرة المعارف الإسلامية: ٨/ ٣٧٠.

(٢) البصائر والذخائر: ٣/ ٤٢٤ وانظر نقد النثر العربي: ١٣٠، ١٣١.

(٣) مواد البيان: ٦١.

الكتابة وتأليف الكلام، فضلاً عما يمكن أن يكون عنده بفضل علمه بالقراءة والكتابة [١].

وقد ألفت مجموعة من المصنفات في فن الكتابة والترسل تتضمن بعض الآراء النقدية أو الأخبار التي لا تخلو هي أيضاً من كثير من الأحكام، وتتضمن أيضاً آداب الكتابة والكتّاب وأصول صنعة الكتابة وأدواتها وثقافتها.

مناهج قراءة النص الأدبي:

للنص الأدبي عدة مناهج لقراءته، وتعدُّدها ناتج من اعتماد كل منها على ركائز مختلفة عما يُعْتَمَدُ في المنهج الآخر، وقبل قراءة النص الأدبي يجد الناقد أمامه مجموعة من القضايا التي تتعلق بالنص، ومنها:

ما العوامل المؤثرة في النص؟وما أثر صاحبه وسيرته في إنتاجه؟ وما النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص؟وما الظروف الاجتماعية والاقتصادية المحيطة بالنص في إبّان ظهوره؟وما علاقة النص بالمتلقي؟

وما مدى الصدق الفني والصدق الواقعي في النَّص؟ وكيف كانت لغة النص؟وما دلالة ألفاظ النص، وتراكيبه ومجمل معناه؟وما عناصر الأدب في النص؟وهل أخذ النص حظه من التوثيق؟وهل النص متماسك؟

كل هذا ـ وغيره ـ إنما يشير إلى صعوبة عمل الناقد في دراسته للنصوص الأدبية، فهو أمام قائمة من المهمات التي عليه أن ينجزها ليتسم عمله بالتكامل، وليتقبل القارئ آراءه ونتائج دراسته للنص. وهذا ما يجعل البحث في هذه القضايا بحثاً متسع الآفاق بعيد المرامي. وحسبنا هنا أن نشير إلى بعض القضايا

---

(١) انظر نقد النثر العربي: ٢٠٥.

السابقة مما يزيد مفهوم (النص الأدبي) وما يتعلق به وضوحاً.

المنهج الخارجي في قراءة النص الأدبي «سيرة المؤلف»:

إن المنهج الأكثر شيوعاً في قراءة النص هو ما يسمى (بالمنهج الخارجي) وقد أوضح (ويلك) و(وارين) المقصود منه بقولهما: «أوضح الأسباب لوجود العمل الفني وجود صانعه، المؤلف؛ لذلك كان إيضاح العمل من خلال شخصية الكاتب وحياته من أقدم مناهج الدراسة الأدبية وأقواها»[1]. وهما يقصدان من ذلك ما يمكن أن تسلطه دراسة السيرة الشخصية لصاحب النص الأدبي من أضواء على إنتاجه الأدبي؛ فالسيرة تقدم مواد من أجل دراسةٍ منهجيةٍ وللعملية الشعرية، إلا أن دراسة السيرة الشخصية لها مخاطرها أيضاً؛ إذ ربما يتحول اهتمام النقاد إليها على حساب دراسة النص، والعملية النقدية تحتاج من الناقد إلى موازنة بين الأمور، وتوظيف علمه بسيرة صاحب النص الأدبي للكشف عن غوامض النص وإيضاح العلاقات الداخلية بين أجزائه دون المبالغة في الغوص في أعماق شخصية مؤلفه.

إن دراسة السيرة الشخصية لصاحب النص الأدبي تثير في الذهن عدداً من التساؤلات، مثل: كم يحق لكاتب النص الأدبي أن يعكس ظلالاً من شخصيته في نصه؟ وهل يمكن لنص أدبي ما أن ينفصل عن صاحبه؟ وما مدى التطابق بين مدلولات النص الأدبي وما مرّ به الشاعر من ظروف أدّت إلى تكوين النص؟ وكيف يتشكل النص؟

كل الأسئلة السابقة ـ وغيرها كثير ـ جعلت النقاد النفسيين يبحثون في الحوافز

---

(١) نظرية الأدب: ٩٣.

النفسية التي تشجع على إنتاج الأعمال الإبداعية، كالتهرّب من الانفعال أو التخلص منه بإفراغه في النص الأدبي(١).

المنهج الداخلي في قراءة النص الأدبي:

وهو منهج حديث نشأ على يدي (رولان بارت) و(ريتشاردز)، يقوم على عزل النصّ الأدبي عن قائله وظروف إنشائه، واستنطاق النصّ وكشف كوامنه، في حدود كلماته وكينونته المستقلة عن ملابسات تأليفه، أو عن أفكار لا تتصل اتصالاً مباشراً بما يحتويه من صفات وبنية؛ ويظهر أنّ هذا الاتجاه في قراءة النص الأدبي لم يسلكه النقاد العرب في القرنين الرابع والخامس على النحو الذي ظهر عليه في النقد الغربيّ الحديث.

علاقة النص الأدبي بالمتلقي:

ثمة قول أورده ابن جني في خصائصه يفرّق فيه بين تلقي القارئ الشعر مشافهة من قائله أو مكتوباً في ديوانه، يقول فيه: «وبعد فالحمّالون والحماميّون والساسة والوقادون ومن يليهم ويعتد فيهم يستوضحون من مشاهدة الأحوال ما لا يحصّله أبو عمرو من شعر الفرزدق إذا أخبر به عنه ولم يحضره ينشده»(٢). وهذه الإشارة تدل على أن ثمة قرائن أخرى تفيد دارس النصوص الأدبية في الوصول إلى نتائج متميزة، ومن هذه القرائن علاقة النص الأدبي بالمتلقي، وربما عبر ابن جني عن بعض مشايخه: «أنا لا أحسن أن أكلم إنساناً في الظلمة»(٣).

---

(١) انظر النص الأدبي للدكتور إبراهيم خليل: ٣٤ ـ ٣٥.

(٢) الخصائص: ١/ ٢٤٦.

(٣) المصدر السابق: ١/ ٢٤٧.

إن العلاقة بين القارئ والنص الأدبي في التراث النقدي قائمة على تعاقد الطرفين فكلٌّ يؤثر في الآخر، وإذا كان النص محوراً في هذه العلاقة، فإن القارئ إنما هو صدى للنص يستجيب ـ إن صدّاً أو قبولاً ـ لما يبسطه النص من أسئلة يعود بعضها إلى بنية القول وهيئته، ويعود بعضها الآخر إلى ما أنتج قبله من نصوص تزدحم في ذاكرة القارئ.

وهـذا مـا يقودنا بالتالي إلـى التساؤل عـن مـدى حرية المبدع فـي نصـه؟ وما القيود التي يجبره عليها القارئ الضمني[1] حتى يبلغ القائل بقوله ما يحتاج إليه فعل التلقي من بيان ووضوح. وربما كان افتراض مثل هذا القارئ الضمني في أثناء عملية الإبداع أحد الأسباب الرئيسية في الحد من التطور أو التغيير في النموذج العام للفن الأدبي، وقد يكون مفهوم القارئ الضمني داخل التراث النقدي كامناً في مفهوم عمود الشعر العربي.

يقول أحد الباحثين: «لعل ما يميز تصور الخطاب النقدي عند العرب للفعل الإبداعي انطلاقاً من مفهوم (أفق الانتظار) هو أن المتقبل كان حاضراً فيه حضوراً عصف بحريّة المبدع وأرغمه على أن يقول ما يريد السامع منه أن يقول، إذ يتدخّل في كيفية إجراء اللغة وتصريفها فيمنع المبدع من ارتياد المجهول باسم (المواضعة) و(احترام النهج المسلوك في الكتابة) ويكرهه على بناء قصيدته بناءً نمطياً لا عدول عنه باسم الإفهام وإيفاء السامع حقه»[2].

إن أثر (القارئ الضمني) هو ذاته أثر الرقيب الذي يضع حدوداً لعملية

---

(١) يقصد بالقارئ الضمني القارئ الذي يفترضه المبدع رقيباً عليه في أثناء إبداعه النص، فيسعى لتوضيح بعض المواضع تحسباً له.

(٢) جمالية الألفة: ٢٩.

الإبداع الأدبي ويفرض عناصر لغوية ودلالية توجه المتقبل الصريح إلى الفهم وتقوده إلى الوقوف على جمال النص، ويسجل هنا ذلك الخبر الذي جرى بين المبدع والمتقبل الصريح حول غموض النص وإبهامه، وهو ما رواه أبو بكر الصولي عن ابن الأعرابي المنجم قال: «كان أبو تمام إذا كلمه إنسان أجابه قبل انقضاء كلامه، كأنه كان علم ما يقول فأعدّ جوابه، فقال له رجل: يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يعرف؟ فقال: وأنت لم لا تعرف من الشعر ما يقال»[(١)].

والقصد من هذا أن النص الأدبي يحمل بالضرورة معرفة يسعى إلى تبليغها ويؤدي وظيفة قوامها ترسيخ تلك المعرفة في ذهن المتقبل، ولهذا احتاج القول ليكون موسوماً بالأدبية إلى شرط الإفادة من حيث الدلالة، وقد قال ابن المقفع: «لا خير في كلام لا يدلّ على معناك، ولا يشير إلى مغزاك، وإلى العمود الذي قصدت، والغرض الذي إليه نزعت»[(٢)].

ولعل عودة إلى البلاغة العربية تؤكد لنا عناية البلاغيين العرب بالسامع، وتبيّن قواعدهم ضرورة العناية بالنص ليكون أبلغ في ذهن السامع وأجمل في عين القارئ، وقد كان قارئ النص الأدبي إمّا قارئاً وإمّا ناقداً متخصصاً؛ والناقد المتخصص واحد من اثنين: ناقد سلبي يتلقى النص فيتأثر به ويعبر ـ ارتجالاً ـ عن تأثره وعما وقع له من اللذة والطرب دون تروية الفكر في أسباب الحسن ومصادر الالتذاذ، وناقد إيجابي يكشف عن أسرار بلاغة النص، وهو ـ كما يقول الجرجاني ـ يتعدى المعنى إلى (معنى المعنى) متخذاً العقل للفهم

---

(١) أخبار أبي تمام: ٧٢. وفيه أن الذي سأل أبا تمام هذا السؤال هو أبو سعيد الضرير بخراسان، وكان من علماء الناس.

(٢) البيان والتبيين: ١/ ١١٦.

«فالمعنى هو المفهوم في ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، ومعنى المعنى أن تعقل في اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[١]، وإذا كان القارئ متصفاً بهذه الصفة فإنه سيحصل متعة التذوق ولذة المعرفة، يقول عبد القاهر: «واعلم أنه لا يصادف القول... موقعاً في السّامع... حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدّثه نفسه بأنّ لِما يومئ إليه من الحسن واللطف أصلاً، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام فيجد الأريحية تارة ويعرى منها أخرى، وحتى إذا عجّبته عجب، وإذا نبهته لموضع المزية انتبه»[٢].

ومسألة التلقي وعلاقة النص به مسألة معقدة؛ إذ يدخل المتلقي منذ البداية في عملية الإبداع عندما يفترضه المبدع رقيباً عليه، ثم يكون بعد الإبداع غرضاً من أغراض النص، يخبر عن درجة جماله وإحسان المبدع فيه؛ فهو منفصل عن النص وملابس لبنيته في آن واحد.

الصدق الفني والصدق الواقعي في النص:

أثار النقاد القدماء قضية الصدق الفني والصدق الواقعي في النص الأدبي تحت مسمّيات أخرى؛ فقد ذكروا الغلوّ والإغراق والإفراط في الشعر، ورأوا أن هذه المصطلحات تقع في المقابل تماماً لمطابقة الكلام للحقائق[٣]، وقد عرّف العسكري الغلوّ أنَّه: «تجاوز حدّ المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يصلها» وقد نقل النقاد موقف العلماء من الغلوّ، قال القاضي الجرجاني: «والناس فيه

---

(١) دلائل الإعجاز: ٢٦٣.

(٢) المصدر السابق: ٢٩١.

(٣) انظر العمدة: ١/ ٦٦١.

مختلفون؛ فمستحسن قابل، ومستقبح رادّ»[١].

وقد أدرك الآمدي مهمة الشاعر والناقد معاً في مسألة الصدق الفني والواقعي فقال: «الشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به، . . . ولكن أن يحسن تأليفه. . . »[٢] وهذا يعني أن الصدق الفني هو المطلوب، وهو غير الصدق الواقعي؛ فقد يفهم القارئ العادي من النص ما يستنكره، فإن قرأه الناقد أدرك أبعاد ما يريده المبدع[٣].

ويضاف إلى رأي الآمدي في المسألة رأي عبد القاهر الجرجاني الذي ينكر على من يذم الشعر لأجل ما يجد فيه من هزل وسخف وكذب وباطل، ويقول: «أما من زعم أن ذمّه له من أجل ما يجد فيه من هزل وسخف وكذب وباطل، فينبغي أن يذمّ الكلام كله، وأن يفضل الخرس على النطق، والعي على البيان. . . وراوي الشعر حاكٍ، وليس على الحاكي عيب ولا عليه تبعة، إذا هو لم يقصد بحكايته أن ينصر باطلاً أو يسوء مُسلِماً. . . وقد استشهد العلماء لغريب القرآن وإعرابه بالأبيات فيها الفحش ثم لم يعبهم ذلك»[٤].

ويرجع ابن رشيق المسألة إلى الدين، إذ يقرن الغلوّ بالخروج عن الحق، ويستشهد بقوله تعالى ﴿يَٰٓأَهۡلَ ٱلۡكِتَٰبِ لَا تَغۡلُواْ فِي دِينِكُمۡ﴾[النساء: ١٧١] وأَصَحُّ الكلام عنده ما قام عليه الدليل، وثبت فيه الشاهد من كتاب الله تعالى[٥].

---

(١) الوساطة: ٤٢٠.

(٢) انظر الموازنة: ١/ ٤٠٤.

(٣) انظر مناقشة الصدق والكذب في الشعر: ٤٣٢ من هذا البحث.

(٤) دلائل الإعجاز: ١١ ـ ١٢.

(٥) العمدة: ١/ ٦٦٢.

إلا أنه سمح للشاعر أن يلجأ إلى الإغراق نادراً، وأن يكون حجم الإغراق لا يتعدى بيتاً في القصيدة وألا يجعله دأبه وشأنه[١]، ثم يصف الإغراق المستحسن بأنه: «ما نطق فيه الشاعر أو المتكلم بـ (كاد) وما شاكلها نحو (كأنّ) و(لو) و(لولا) وما أشبه ذلك[٢]، وضرب لذلك أمثلة منها قول زهير:

لو كانَ يقعُدُ فوقَ الشمْسِ مِنْ شَرَفٍ   قومٌ بأحـسابِـهِمْ أو مَجْـدِهِمْ قَعَـدُوا

وعلّق عليه بقوله: «فبلغ ما أراد من الإفراط وبنى كلامه على صحة»[٣].

واستحسان الغلو والإغراق بسبب (كاد) وما شاكلها هو ما دفع أبا هلال العسكري إلى تقريرها في بعض الآيات التي رأى أنها شواهد على الغلوّ كقوله تعالى: ﴿وَإِن كَانَ مَكْرُهُمْ لِتَزُولَ مِنْهُ الْجِبَالُ﴾[إبراهيم: ٤٦]؛ فقد علق على الآية بقوله: «بمعنى لتكاد تزول منه. ويقال إنها في مصحف ابن مسعود مثبتة، وقد جاءت في القرآن مثبتة وغير مثبتة؛ قال تعالى: ﴿وَإِن يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ﴾[القلم: ٥١]»[٤].

التماسك في النص الأدبي:

من المعايير التي تؤخذ بعين النظر عند دراسة النص الأدبي معيار التماسك، ويقصد به ترابط أجزاء النص الأدبي وفقاً لقواعد الربط والاقتران التي يقيمها النظام اللغوي للكاتب أو الشاعر[٥].

---

(١) المصدر السابق: ١/ ٦٦٧.

(٢) المصدر السابق: ١/ ٦٦٨.

(٣) العمدة: ١/ ٦٦٨.

(٤) كتاب الصناعتين: ٣٦٩.

(٥) النص الأدبي لإبراهيم خليل: ١٥٥.

وقد نظر نقاد القرنين الرابع والخامس الهجريين إلى هذه القضية، فمن ذلك قول الإمام عبد القاهر الجرجاني: «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض. والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما»(١).

والحديث عن التماسك في النص الأدبي يقودنا إلى الحديث عن وحدته الفنية، وقد كان للنقاد القدماء نظرات تدخل في إطار وحدة العمل الأدبي ـ على اختلاف حجمه ـ منها كلام ابن طباطبا في تأليف الشعر ونظمه؛ فهو يذكر تأليف الشعر وتنسيق الأبيات وحسن التجاور والتلاؤم وانتظام المعاني واتصال الكلام بعضه ببعض، ويرفض الحشو الذي ليس من جنس معاني الأبيات، ويقول: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قُدِّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُقِضَ تأليفها، فإن الشعر إذا أُسِّس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمة الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً. . . حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً، كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم، لا تناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها،

(١) دلائل الإعجاز: ٤.

فإذا كان الشعر على هذا المثال سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه إصراراً يوجبه تأسيس الشعر»[١].

إن الوحدة التي يشير إليها ابن طباطبا في نصه السابق هي الوحدة التي تقوم على الربط بين الأجزاء والملاءَمة بينها، وعلى الاهتمام بالصياغة ونسج القصيدة على النحو الذي وصفه؛ ونجد مثل ذلك عند الحاتمي الذي تحدث عن وصل أجزاء القصيدة بعضها ببعض وصلاً يجعلها متناسبة، غير بعيدة، وقد جَعَل القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها «مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه، وتُعفِّي معالم جماله»[٢].

ومن بين الروابط التي يلجأ إليها المبدع لتوفير التماسك في النص الأدبي:

* روابط نحوية كالضمائر وأدوات العطف والنسق.
* روابط زمنية كصيغ الأفعال.
* روابط دلالية كتركيب الأحداث منطقياً.
* التكرار.
* الحذف.
* تسلسل المعنى الواحد واطّراده.
* القافية والوزن الشعري.

---

(١) عيار الشعر: ٢١٣ ـ ٢١٤.

(٢) حلية المحاضرة: ١/ ٢١٥.

* الإشارة والتعريف[١].

السياق في النص الأدبي:

من القضايا المهمة التي يثيرها الحديث عن النص الأدبي قضية (السياق) فيه، وهي قضية لم تبحث تحت هذا العنوان في النقد العربي القديم، ولكنها كانت مفهومة من خلال نقدهم وحديثهم عن البلاغة. ولعل أقرب مفهوم من مصطلح (السياق) هو (القرينة) التي كانت ترد في أبحاث الاستعارة في كتب البلاغة العربية.

والقرينة: هي الأمر الذي يصرف الذهن عن المعنى الوضعي إلى الوضع المجازي[٢]، وهي إما عقلية توحي بها الحال نحو (أقبل الأسد) والسامع لا يرى أسداً وإنما يرى رجلاً، وإما لفظية نحو قولك: (بين هؤلاء الرجال أسد في يمينه سيف صارم) والقرينة اللفظية في المثال السابق هي (بين هؤلاء الرجال) و(في يمينه سيف).

وحديث عبد القاهر الجرجاني عن السياق وأن اللفظة إنما تكون جميلة إذا وضعت في سياقها المناسب حديث مشهور، وهو يشرح ذلك بقوله: «اتضح إذن اتضاحاً لا يدع للشك مجالاً، أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ»[٣].

يقصد عبد القاهر بملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها مناسبتها للسياق،

---

(١) انظر النص الأدبي للدكتور إبراهيم خليل: ١٦٣ ـ ١٦٤ ونسيج النص: ٣٧ ـ ٦٨.

(٢) معجم البلاغة العربية: ٢/ ٦٩٩.

(٣) دلائل الإعجاز: ٤٦.

وهي بذلك تكتسب فضيلتها وجمالها، ويدلّل على ذلك بعدة شواهد منها لفظة (الأخدع)؛ التي أعجبته في قول الحماسيّ[١]:

تَلَفَّتُّ نَحْو الحيّ حتى وَجَدْتُني   وَجِعْتُ من الإصْغاءِ لِيتاً وأَخْدَعَا

وقول البحتري:

وإنّي وإنْ بَلَّغْتَني شَرَفَ الغِنَى   وَأَعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ المطامِعِ أَخْدَعي

وعلّق على ذلك بقوله: «فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن»[٢]، ولكن هذه اللفظة كانت ثقيلة نابية في قول أبي تمام:

يا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أَخْدَعَيْك فَقَدْ   أَضْجَجْتَ هذا الأَنَامَ مِنْ خُرُقِكْ

وعلق عليها بقوله: «فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير، أضعاف ما وجدت هناك من الرَّوح والخفة ومن الإيناس والبهجة»[٣].

وما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني في موضوع دلالة الألفاظ ومناسبتها للسياق وارتباط بعضها ببعض يشبه إلى حدّ كبير ما انتهى إليه كثير من النقاد المعاصرين مثل (ريتشاردز) الذي يقول: إن النغمة الواحدة في أية قطعة موسيقية لا تستمد شخصيتها ولا خاصتها المميزة لها إلا من النغمات المجاورة لها، وإن اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلا من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه، وحجم أي شيء وطوله لا يمكن

(١) البيت للصمة بن عبدالله القشيري في ديوان الحماسة (تح: د. عبد المنعم صالح): ٣٦٥.

(٢) دلائل الإعجاز: ٤٧.

(٣) دلائل الإعجاز: ٤٧.

أن يقدرا إلا بمقارنتهما بحجوم الأشياء الأخرى وأطوالها التي ترى معها؛ كذلك الحال في الألفاظ، فإن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدّد إلا من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها»(١).

أما في جانب الأصوات والموسيقى، فعلى الناقد أن يحدد طبيعة العلاقات الإيجابية بين الأصوات ومعانيها، على نحو ما فعل الأوربيون من إيضاح علاقة الوزن والنغم بسائر أجزاء العمل الفني، وكشفوا عن طبيعة الوزن ومصادره وعوامل تأثيره؛ فقد قال (كرومبي): «ولكي يمكن أن يرمز للتجربة بشكل يقرب من الكمال، نرى الأديب يلجأ إلى استخدام مختلف القوى التي تستطيع بها الألفاظ أن تؤثر في الأفهام، سواء أكان هذا من ناحية المعنى أم من ناحية اللفظ والصوت، فإن تأثير الألفاظ في الفكر ذو نواح أربع:

فمن حيث المعنى:

أ ـ بناء المعنى كما يقتضيه سياق الألفاظ.

ب ـ ثم المقدرة الإيحائية لبعض الألفاظ.

ج ـ بناء اللفظ بناء منسجماً موسيقياً.

د ـ ثم ما لبعض المقاطع من محاكاة الموضوع»(٢).

وبهذا ينتهي الكلام على موضوع النصّ، أحدِ ركني العملية النقدية، بعدَ الوقوف عندَ الجوانب المختلفة المتعلقة به التي تناوَلَها نقّاد القرنين الرابع والخامس الهجريين، وقد سبق أن وقفنا عند الركن الأوّل، وهو الناقد التطبيقي: شخصيته

---

(١) انظر قضايا النقد الأدبي: ٢٩٣ نقلاً عن: ٧٠ ـ ٦٩ .The philosophy of Rhilosophy p.

(٢) قواعد النقد الأدبي ٦٢ ـ ٦٣.

وأدواته، وهنا نتساءَل عن مناهج تناوُلِ الناقد التطبيقي في هذين القرنين للنصّ الأدبي، أكان هنالك منهـج واحدٌ، أم مناهج مختلفة، وما الملامـح التـي تميّز بها المنهج الذي تناول به الناقد النصّ الأدبي.

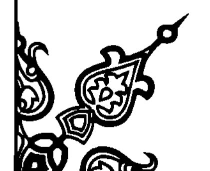
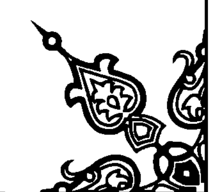
❐ ❐ ❐



الباب الثاني

مناهج النقد التطبيقي

- مقدمة في النقد المنهجي.
- الفصل الأول: المنهج الوصفي في النقد التطبيقي.
- الفصل الثاني: منهج الموازنة في النقد التطبيقي.
- الفصل الثالث: المنهج التاريخي في النقد التطبيقي.
- الفصل الرابع: المنهج الاستقرائي في النقد التطبيقي.
- الفصل الخامس: المنهج التحليلي في النقد التطبيقي.



الباب الثاني

مناهج النقد التطبيقي

مقدمة في النقد المنهجي:

يُجمع النقاد ودارسو الأدب على أن النقد إذا اتصف بالارتجال والعاطفية والعفوية والمباشرة ولم يكن قائماً على أساس متين وذوق رصين، فإنه يغدو حينئذ أقلَّ قيمة من النقد المنهجي، ويقصد بالنقد المنهجي «ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات، يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها، ويبصّر بمواضع الجمال والقبح فيها»[1].

ولا شك في أن عمل النقاد التطبيقيين يدخل في إطار المنهجية المستندة إلى رؤية نقدية؛ وقد حاول دارسو النقد القديم الوقوف على ملامح المنهجية فيه، على نحو ما صنع الدكتور محمد مندور في كتابه القيم: (النقد المنهجي عند العرب)، فقد بناه على دراسة اهتم فيها بعمل الناقدَين: الآمدي والقاضي الجرجاني، إلى جانب تتبع المنهجية عند غيرهما، كابن سلام وابن قتيبة وأبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني.

وربما كان من الخطأ عند بعض الباحثين أن نجعل التحليل والوصف والمقارنة والاستقراء والنظرة التاريخية مناهج، إذ يرون أنها في أكثر أحوالها طرائق في التناول، ولا تشكل منهجاً متكاملاً، ولما كان للبحث مناهج صار

---

(١) انظر النقد المنهجي عند العرب: ٥.

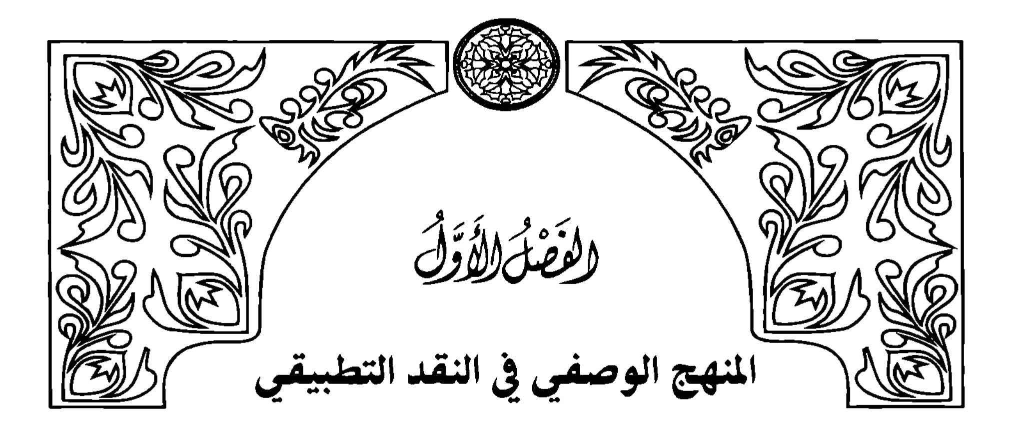
إطلاق هذه التسمية على أنواع الطرائق السابقة من باب المجاز والتجاوز، مع الأخذ بعين النظر أن الناقد الواحد كان يتبع طرائق عدّة للوصول إلى الأحكام النقدية، وهذا ما يجعل البحث في مناهج النقاد التطبيقيين أمراً شائكاً.

والحديث عن منهجية النقاد ذو فائدة جمة، ذلك أنه يوضح من جانب طريقة النقاد ويحدد مدى منطقيتهم واقترابهم من الموضوعية في دراساتهم وتطبيقاتهم، كما أنه يوضح في جانب آخر قيمة علمهم في البنيان المعرفي، ومدى مطابقة أبحاثهم لمناهج البحث العلمي التي عرفها العلماء في فروع العلم كافة، كالمنهج الوصفي والتاريخي والمقارن والتحليلي والاستقرائي.

والناظر إلى الدراسات التطبيقية التي وصلت إلينا يرى أن نقد لعض النقاد في القرنين الرابع والخامس الهجريين يقوم على أساس من استقراء الظاهرة وجمع المادة ودراستها ووصفها وتحليلها ومقارنتها بغيرها من أجل الوصول إلى النتائج المنطقية، وهذا كله إنما هو من صميم المناهج البحثية المعروفة.

وحتى لا يكون الكلام تعميماً لا بد من الحديث عن أهم المناهج التي توافرت في النقد التطبيقي خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين.

* * *



الفصل الأول

المنهج الوصفي في النقد التطبيقي

تزوّدنا كتب البحث العلمي ومناهجه بتعريفات كثيرة للمنهج الوصفي، نسجل منها أنه: «أسلوب التحليل المرتكز على معلومات كافية ودقيقة عن ظاهرة أو موضوع محدد أو (فترة أو فترات) زمنية معلومة، وذلك من أجل الحصول على نتائج علمية، ثم تفسيرها بطريقة موضوعية، بما (ينسجم) مع المعطيات الفعلية للظاهرة»(١) ويعرّف بأنه: «طريقة لوصف الموضوع المراد دراسته من خلال منهجية علمية وصحيحة، وتصوير النتائج التي (يتم) التوصل إليها على أشكال رقمية معبرة يمكن تفسيرها»(٢).

ويعد الوصف ركناً أساسياً من أركان البحث العلمي؛ إذ إن الباحث الذي يسعى للوصول إلى نتائج علمية مقبولة نسبياً لا بد له من أن يحرص على وصف الوضع الراهن للظاهرة التي يدرسها، وذلك برصدها وفهم مضمونها بدقة وتفصيل بغية الإجابة عن أسئلة يفترضها ومشكلات يدرسها(٣).

وللمنهج الوصفي مراحل يتبعها الباحث، أولها مرحلة الاستطلاع، والثانية

---

(١) انظر البحث العلمي لرجاء دويدري: ١٨٣.

(٢) المرجع السابق.

(٣) يشار هنا إلى أن المنهج الوصفي في البحث بدأ عند الغرب في نهاية القرن الثامن عشر ونشط في القرن التاسع عشر وتطور كثيراً في القرن العشرين. انظر البحث العلمي لرجاء دويدري: ١٨٤.

مرحلة الوصف الموضوعي ثم تكوين النظرية التي يمكن اختبارها، وبتعبير أدق يمكن أن يقال إن الباحث في المنهج الوصفي:

١ ـ يحدد المشكلة التي يريد دراستها.

٢ ـ يصوغ فرضية معينة لهذه المشكلة بناء على ملحوظاته ويدوّن هذه المشكلة ويقرر الحقائق والمسلمات التي يستند إليها في دراسته.

٣ ـ يختار عيّنة مناسبة لفحصها.

٤ ـ يحدّد طريقة لجمع البيانات التي ينبغي الحصول عليها.

٥ ـ يصنّف البيانات التي يريد الوصول إليها، من أجل المقارنة والوصول إلى وجوه الشبه والاختلاف بين المواد التي يدرسها ومواد أخرى.

٦ ـ يحدد النتائج التي وصل إليها، فيصنفها ويحللها ويفسرها بدقة.

٧ ـ يضع توصيات لتحسين الواقع الذي يدرسه.

ولو رحنا نبحث عن ملامح المنهج الوصفي لدى النقاد التطبيقيين العرب في القرنين الرابع والخامس، لوجدنا أنهم اتبعوا في الغالب المنهج الوصفي في دراستهم، وفيما يأتي تفصيل ذلك.

ملامح المنهج الوصفي عند النقاد التطبيقيين:

١ ـ تحديد المشكلة المراد دراستها:

إن المطلع على عناوين الكتب النقدية التطبيقية يرى أن معظمها يشير إلى مشكلة نقدية ما، فـ (سرقات أبي نواس) لمهلهل بن يموت بن المزرع يبحث في مشكلة السرقات، وهي مشكلة أدبية عند شاعر معين، ويقال مثل ذلك عن (الإبانة عن سرقات المتنبي) للعميدي و(المنصف للسارق والمسروق منه) لابن وكيع التنيسي، وكتب السرقات عامة.

وقد كان عمل الناقد التطبيقي في القرنين الرابع والخامس أن يحدد المشكلة ويتحدث عنها في مقدمة نظرية تشير إلى إحاطته بالمسألة التي يناقشها ومعرفته مصادرها وطريقة تناولها؛ لبيان ذلك يحسن أن نتناول نموذجاً لعمل أحد النقاد في تحديد المشكلة التي سيبني دراسته لحلها وتوضيح ما خفي منها، والناقد هو ابن وكيع التنيسي في كتابه (المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي).

يقول ابن وكيع في مقدمة الكتاب مخاطباً من حفّزه إلى تأليف كتابه: «إنه وصل إلي كتابك الجليل. . .، تذكر إفراط طائفة من متأدّبي عصرنا في مدح أبي الطيب المتنبي وتقديمه، وتناهيهم في تعظيمه وتفخيمه، أنهم قد أفنوا في ذلك الأوصاف وتجاوزوا الإسراف، حتى لقد فضلوه على من تقدم عصرَه عصرُه. . . وذكرت أن القوم شغلهم التقليد فيه عن تأمل معانيه، فما ترى من يجوّز عليه جهل الصواب في معنى ولا إعراب؛ وذكرت أنهم لم يكتفوا بذلك حتى نفوا عنه ما لا يسلم فحول الشعراء من المحدثين والقدماء منه، فقالوا: ليس له معنى نادر ولا مثل سائر، إلا وهو من نتائج فكره وأبو عذره، وكان لجميع ذلك مبتدعاً، ولم يكن متّبعاً، ولا كان لشيء من معانيه سارقاً، بل كان إلى جميعها سابقاً؛ فادّعوا له من ذلك ما ادّعاه لنفسه على طريق التناهي في مدحها، لا على وجه الصدق عليها، فقال:

أنا السابقُ الهادي إلى ما أقولُهُ ... إذِ القولُ قبلَ القائلينَ مَقُولُ

وهذا تناهٍ ومبالغة منه كاذبةٌ، وقد يأتي الشاعر بضدّ الحقائق، ويتناهى في الوصف وهو غير صادق.

وذكرت أنك عارضت دعواهم بأبيات، وجدتها في شعره مسروقات، فادّعوا فيها اتفاق الخواطر، ومواردة شاعر لشاعر، واحتجوا عليك بامرئ القيس في قوله:

وقوفاً بها صحبي عليَّ مطيَّهم يقولون لا تَهْلِكْ أسى وتجمَّلِ

فوافق خاطره خاطر طرفة في قوله:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم يقولون لا تهلكْ أسى وتَجَلَّدِ

وأحببت إنهاء ما عندي إليك، غير متحيّف لك ولا عليك»[1].

يتضح من النص السابق أن المشكلة التي سيناقشها ابن وكيع هي الردّ على مغالاة بعض المتعصبين لأبي الطيب المتنبي الذين نفوا السرقة عن شعره، ورأوا أن ما وُجِدَ فيه من الاشتراك في المعاني مع شعراء آخرين إنما هو من باب توارد الخواطر.

٢ ـ صياغة فرضية مدعمة بحقائق مسلمات لحل المشكلة:

وإذا مضينا قدماً مع ابن وكيع في مقدمته لنرى طريقته في علاج المشكلة السابقة التي دعته إلى تأليف كتابه، وجدنا أنه استعان بعدة أمور لتفنيد دعوى المتعصبين لأبي الطيب، فقرر[2]:

أ ـ أن أبا الطيب واحد مثل غيره من الشعراء، ويستحق شعره أن يثنى عليه، وأن هؤلاء المتعصبين «فضّلوا شاعراً مجيداً وبليغاً سديداً ليس شعره بالصعب

(١) المنصف: ٤.

(٢) المنصف: ٤.

المتكلف ولا الليّن المستضعف، بل هو بين الرقة والجزالة، وفوق التقصير ودون الإطالة».

ب ـ وأن أبا الطيب لا يستحق التقديم على من هو أقدم منه عصراً وأحسن شعراً كأبي تمام والبحتري وأشباههما.

ت ـ وأن إعجاب هؤلاء المتعصبين إنما كان لأن المتنبي أحدثُ عصراً من سابقيه وشعره جديد عليهم ولكل جديد لذة.

ث ـ ولا يسلم بدوي ولا حضري ولا جاهلي ولا إسلامي من استعارة الألفاظ النادرة أو الأمثال السائرة، ويستدلّ على ذلك بقول الفرزدق: «نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة»[1].

ج ـ ولا يسلم أبو الطيب من السرقة بل إنها تكاد تفضح شعره.

٣ ـ بيان الخطوات العملية لحل المشكلة:

بعد أن صاغ ابن وكيع فرضيته حول السرقة عند أبي الطيب المتنبي، حدّد الخطوات التي اتبعها للتدليل على فرضيته وإثباتها، وهذه الخطوات هي أنّه[2]:

أ ـ سيدّل على تساوي القدماء والمحدثين في أخذ المعاني والألفاظ.

ب ـ سينخل شعر أبي الطيب ومعانيه.

ت ـ سيثبت ما يجده فيه من مسروقات لا يمكن فيها اتفاق الخواطر ولا تساوي الضمائر.

---

(١) المنصف: ٤ ونسبه المرزباني إلى الأخطل، انظر الموشح: ٥٧٥.

(٢) انظر المنصف: ٦.

ث ـ سيوازن بين شعره المسروق والشعر المسروق منه، ويبين أيهما يستحق التفضيل.

ج ـ سيتحدث عن عيوب شعر المتنبي الأخرى غير المسروقة، كالغثاثات واللحون والمحالات.

ولا ينسى ابن وكيع أن يقدم لكتابه بذكر «وجوه السرقات محمودها ومذمومها وصحيحها وسقيمها، وما يوجب للسارق الفضيلة، وما يلحقه الرذيلة»[(١)] ويعبر عن عمله هذا بقوله: «يكون ما نورده له وعليه مَقِيساً على أسٍّ قد أحكمناه، ونهج قد أوضحناه» وهي عبارة تستحقّ الوقوف عندها، لأنها تعبّر عن نضج في المنهج والتفكير المنهجي العلمي؛ فابن وكيع يستند في تطبيقه العملي إلى أساس نظري ومعايير محددة، وفيما يأتي إطلالة على هذا الأساس النظري:

الأساس النظري لمناقشة ابن وكيع مشكلة السرقات عند المتنبي:

عَنْوَنَ ابن وكيع بابه الأول بقوله: «هذا باب تفسير وجوه السرقات»[(٢)] وبعد مقدمة نظرية بيّن أن هناك عشرة وجوه محمودة للسرقات، هي[(٣)]:

* استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل.
* نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجزل.
* نقل ما قبح مبناه دون معناه، إلى ما حسن مبناه ومعناه.

---

(١) المصدر السابق: ٩ ـ ٣٩.

(٢) المنصف: ٩.

(٣) المنصف: ١٠.

* عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاءً.
* استخراج معنى من معنىً احتُذي عليه، وإن فارق ما قُصد به إليه.
* توليد كلام من كلام، لفظهما مفترق ومعناهما متفق.
* توليد معانٍ مستحسنات في ألفاظ مختلفات.
* مساواة الآخذِ المأخوذَ منه في الكلام، حتى لا يزيد نظام على نظام، وإن كان الأول أحقّ به لأنه ابتدع، والثاني اتَّبَع.
* مماثلة المسروق منه في كلامه، بزيادته في المعنى ما هو من تمامه.
* رجحان السارق على المسروق منه، بزيادة لفظه على لفظ مَن أُخِذَ عنه.

وهو يرى أن هذه الوجوه تغفر ذنب السارق وتدل على فطنته؛ ويعتمد على الإجمال ثم التفضيل، وهذا يدل على تمكنه من المنهج وإحاطته بالمادة ونظرته الشمولية لها، وهي صفات الباحث المتمكن.

بعد ذلك يأتي بالأمثلة لكل وجه من الوجوه السابقة؛ فيستدل على استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل بقول طرفة:

أرى قبر نحّام بخيلٍ بمالِهِ كقبر غويٍّ في البِطَالَةِ مُفْسِدِ

الذي اختصره ابن الزِّبَعْرى فقال:

والعطيّات خساسٌ بيننا وسَوَاءٌ قَبْرُ مُثْرٍ ومُقِل

ويعلق على ذلك بقوله: «شغل صدر البيت بمعنى، وجاء ببيت طرفة في عجز بيت أقصر منه بمعنى لائح ولفظ واضح»[1].

---

(١) المنصف: ١٠ ـ ١١.

ويستدل على نقل اللفظ الرّذْل إلى الرصين الجزل بقول العباس بن الأحنف:

زَعَمُوا لي أَنَّها باتَتْ تُحَمْ   اِبتلى الله بهذا مَنْ زَعَمْ
اِشْتَكَتْ أَكْمَلَ ما كانَتْ كما   يَشْتكي البدرُ إذا ما قِيلَ تَم

وقد أخذه ابن المعتز فقال:

طوى عارضُ الحمّى سَنَاه فَحالا   وأَلْبَسَهُ ثَوْبُ السَّقَام هُزاَلا
كذا البدرُ محتومٌ عليه إذا انتهى   إلى غايةٍ في الحسنِ صارَ هِلالا

وهكذا في بقية الوجوه، ثم يذكر وجوه السرقات المذمومة، وهي عنده عشرة، ويلاحظ أنها ضدّ الوجوه السابقة تماماً، وهي[1]:

١ ـ نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير.

٢ ـ نقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل.

٣ ـ نقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما قبح مبناه ومعناه.

٤ ـ عكس ما يصير بالعكس هجاء بعد أن كان ثناء.

٥ ـ نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل على لسان راويه.

٦ ـ حذف الشاعر من كلامه ما هو من تمامه.

٧ ـ رجحان كلام المأخوذ منه على كلام الآخذ منه.

٨ ـ نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي.

٩ ـ نقل ما يصير على التفتيش والانتقاد إلى نقص أو فساد.

١٠ ـ أخذ اللفظ المدّعى هو ومعناه معاً.

(١) المنصف: ٢١ ـ ٢٢.

وبعد إجمال وجوه السرقات المذمومة يفصل القول فيها بإيراد الأمثلة لكل وجه، كما صنع حين ذكر الوجوه المحمودة، ونذكر من أمثلته للوجه الأول وهو نقل اللفظ القصير إلى الطويل، قول سلم الخاسر:

أَقْبَلْنَ في رَأْدِ الضَّحاءِ بها فَسَتَرْن عَيْنَ الشَّمْسِ بالشَّمْسِ[1]

قال: «أخذه الثاني فقال:

وإذا الغزالةُ في السماءِ تعرَّضَتْ وبدا النهارُ لِوَقْتِهِ يَترحَّلُ
أَبْدَتْ لعينِ الشمسِ عَيْناً مِثْلَها تلقى السماءَ بِمِثْلِ ما تستقبلُ

المعنى صحيح والكلام مليح، غير أنه تطويل. والبيتان جميعاً نصف بيت سلم، وهو قوله:

.... فسترن عين الشمس بالشمس»[2]

وهكذا في بقية الوجوه.

ثم يبين أن السرقة مذمومة، واستشهد لذلك بأمثلة من الشعر الجاهلي والإسلامي وأقوال العلماء. وشرع في ذكر أبواب البديع، وبهذا خرج عن منهج الكتاب، وقد علل لصنيعه بقوله: «وقد قسموه [يعني البديع] أبواباً ونحلوه ألقاباً، وأرى أن بك حاجة إلى معرفتها لئلا يرد عليك بيت لأبي الطيب يحتاج

---

(١) هكذا ورد الشعر منسوباً إلى سلم الخاسر في طبعة المنصف التي حققها د. محمد يوسف نجم: ٢٢، وورد في الطبعة التي حققها د. محمد رضوان الداية منسوباً إلى مسلم بن الوليد: ٢٧، وهو له في البديع في نقد الشعر: ١٨٥.

(٢) المنصف: ٢٢ (بتحقيق محمد يوسف نجم)، وانظر البديع في نقد الشعر: ١٨٥.

إلى مماثلة لهذا النوع فتبني على أصل وتنطق بعدل. وقد ذكرت من ذلك جملة، هي دون الطويل المستكثر، وفوق القليل المستتر»[١].

وقد كان يشعر أن هذا الباب ليس من منهج الكتاب، ولهذا علل لصنيعه أيضاً في نهايته فقال: «وقد قدمت لك من هذه الأقسام ما تقوى به معرفتك بنقد الشعر فائقه ومقصّره، وأطلعتك على سرائر رذله ومتخيره، لتفاضل بين الشعراء بأصل وتنطق بعدل»[٢] وهذا الكلام مهم في بيان أن الناقد إنما كان يستند في نقده إلى أساس نظري ومعايير، ولم يكن انتقاده محض آراء تخطر بالبال من دون قاعدة علمية يستند إليها.

٤ ـ اختيار العيّنة المناسبة للدراسة:

اختار ابن وكيع ليثبت فرضيته السابقة عيّنة من شعر أبي الطيب المتنبي حددها بعناية عندما قال: «ولا أشرح إلا ما يقع فيه المعنى الذي لو كان له وَقَعَ بمثلهِ جمالُه، وحسُنَ به مقاله، أو ما قارب ذلك»؛ وهذا يعني أنه يريد أن يهدم أول حجة للمتعصبين لأبي الطيب، وهي شعره الجميل الحسن، ويثبت أنه مسروق.

ووضع مجموعة من الضوابط في اختياره لعيّنة الدراسة، وهي أنّه[٣]:

أ ـ لن يشتغل بإيراد الأبيات الفارغات والمعاني المكررات المردّدات من شعر أبي الطيب، وعلل ذلك بأنه لن يطيل الكتاب بها، واستثنى من هذا الضابط إيراد بعضها حتى لا يظن به الغفلة عنها.

(١) المنصف: ٤٩ (بتحقيق يوسف نجم).

(٢) المصدر السابق: ٧٤.

(٣) المنصف: ٧٤.

ب ـ لن يذكر المعاني التي قد كثّرت الشعراء استعمالها، وواصلت استبذالها، وصار مُوردها قد حصل له اسم السارق، ولم يظفر بمعنى فائق، وسيتركها عمداً.

ت ـ سيحذف ما لا يكسب الآخذ فضيلة ويلحق الآخذ رذيلة.

وقرر قبل البدء بنقده التطبيقي أنه سيمر بشعر أبي الطيب من أوله إلى آخره[١]. ثم شرع في انتقاد أبي الطيب وبيان سرقاته.

٥ ـ تحديد طريقة لجمع البيانات وتصنيفها:

وابن وكيع لم يصنع ما سبق نظرياً، وإنما يلمس المُتَتَبِعُ لكتابه طريقة في التعليق على كل بيت من أبيات أبي الطيب المتنبي، تكاد تكون واحدة في عمله كله، وذلك أنه:

أ ـ يشرح البيت إن احتاج إلى شرح، وطريقته أن ينقل عن العلماء الذين اعتنوا بشرح ديوان المتنبي، ثم يعلق على شرحهم؛ ومن ذلك قوله تعليقاً على قول أبي الطيب:

إِنْ يَقْبُحِ الحُسْنُ إلاّ عِنْدَ طَلْعَتِهِ كالْعَبْدِ يَقْبُحُ إلاّ عِنْدَ سَيِّدِهِ

«فسّرَ هذا بعضُ المتكلّفين فقال: معناه أن الحسن ليَقبُح عند إضافته إلى إشراق حسنه لنقصانه عنه، كما أنَّ العبد لا يحسن عند أحد حُسْنَه عند مولاه. قال أبو محمد: وهذا تفسير غير واضح ومعنىً غير لائح؛ لأنَّ هذا التفسير إنَّما يصحّ لو كان البيت:

لا يَقْبُح الحُسْنُ إلاّ عِنْدَ طَلْعَتِهِ كالْعَبْدِ يَقْبُحُ إلاّ عِنْدَ سَيِّدِهِ

---

(١) المصدر السابق: ٧٥.

على أني لا أعرف هذا التشبيه ما هو، وقد يمكن أن يستحسن الناس شيئاً لا يستحسنه مولاه وتمنّون ملك من لا يعبأ به مالكه»(١).

ب ـ يذكر البيت من شعر أبي الطيب، ثم يذكر أنه مأخوذ من فلان، ويذكر البيت المسروق منه.

ت ـ يفاضل بين الشعرين.

ث ـ يقرر نوع السرقة، ويوضح أنها مذمومة أو محمودة.

ج ـ يعلل رأيه.

ومن الأمثلة التي توضح منهجه السابق قوله: «وقال المتنبي:

بِئْسَ اللّيَالي سَهِدْت مِن طَرَبي   شَوْقاً إلى مَنْ يَبِيْتُ يَرْقُدُهَا

الطرب: خفة تعتري عند الفرح وعند الحزن جميعاً، والمراد بها هاهنا الحزن.

والمعنى للبحتريّ في قوله:

يَكْفِيكَ أَنَّكَ لَمْ تَذُقْ   سَهَراً وأنّي لَمْ أَنَمْ

وهذا أعذب لفظاً، وهو من نقل العَذْب من القوافي إلى المستكره الجافي، والسابق إلى اللفظ الرطب والمعنى العذب أولى بما سبق إليه»(٢).

وقد ترك ابن وكيع المهمتين الأخيرتين من مهمات الباحث في المنهج الوصفي وهما:

---

(١) المنصف: ٨٢.

(٢) المنصف: ٨٦.

أ ـ تحديد النتائج التي وصل إليها وتصنيفها.

ب ـ وضع توصيات لتحسين الواقع الذي يدرسه.

ولا ضير عليه في ذلك؛ لأن مقدمته لكتابه تغني عن ذكر النتائج العامة، ولأنَّه قد أثبت ـ بحسب رؤيته ـ ما افترضه في البداية من ملحوظات نقدية تتعلق بشعر أبي الطيب المتنبي.

أما المهمة الثانية وهي وضع توصيات لتحسين الواقع الذي يدرسه، فإنه لم يفرد لذلك فصلاً من فصول الكتاب على نحو ما نرى في البحوث الأكاديمية، وإنما نلاحظ إشارات إلى ذلك في الفصل الذي عقده في مقدّمة كتابه لبيان الأساس النظري الذي اعتمد عليه فيما بعد، وذلك أن إشارته إلى وجوه السرقة المحمودة في الشعر إنما يوصف بها الشعراء الذين يسعون إلى تطوير معاني شعرهم إذا اعتمدوا على غيرهم. وإشارته إلى وجوه السرقة المذمومة إنما هي تحذير للشعراء الذين يغيرون على شعر غيرهم، ولا يطوّرون في تناولهم للمعنى، ولا يحسنون الشكل والأسلوب.

وهكذا تبين لنا أن ابن وكيع ـ وهو أحد النقاد التطبيقيين في القرنين الرابع والخامس ـ إنما كان يتبع المنهج الوصفي في البحث، في معظم خطواته، وقد عرضنا نماذج من كتابه تدلّ على ذلك، مما يزيدنا ثقة بمنهجية عمل النقاد العرب ونظرتهم الشمولية الواسعة ومقدرتهم الفذة على إحكام تصانيفهم، على الرغم من أن أكثرهم ـ فيما يُظَنّ ـ لم يخطر بباله مصطلح المنهج الوصفي في البحث الذي لم تسعفنا المصادر بتاريخ نشأته.

ومظاهر الوصف في النقد التطبيقي كثيرة، وبالنظر إلى عناصر الأدب الأساسية: اللفظ والمعنى والعاطفة والخيال، يتضح أن دراسة الألفاظ من أبرز مظاهر النقد الوصفي، وفيما يأتي بيان لطريقة النقاد في دراسة الألفاظ.

نقد اللفظ :

ليس الهدف من هذا المبحث الخوض في قضية نقدية لا تزال شائكة إلى الآن، هي قضية اللفظ والمعنى التي يعدّ الجاحظ من أبرز فرسانها عندما طرح مقولته المشهورة: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة [وفي رواية: صياغة]، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[١].

ومن بعده جاء ابن قتيبة، فأخضع الشعر لقسمة حادة صارمة بين لفظ ومعنى، معتمداً الحصر المنطقي منهجاً له، وعلى ذلك بنى مقدمة كتابة الشعر والشعراء، إذ وجد أن الشعر أربعة أضرب: «ضرب حسن لفظه وجاد معناه. . .، وضرب حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى. . .، وضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه. . . وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه. . .»[٢].

وإنما القصد هنا البحث عن المقاييس التي عرفها النقاد التطبيقيون في القرنين الرابع والخامس لنقد الألفاظ وطبقوها في ممارستهم النقدية، وحكموا من خلالها على الألفاظ بالجودة أو الرداءة، ذلك أنهم رأوا أن في الكلمات والألفاظ جمالاً وقبحاً، واستئناساً ووحشة، منها ما يلذّ في اللسان والأذن ومنها ما يقبح فيهما، مراعين في أحكامهم ارتباط المفردة بما قبلها وما بعدها، لأن «معنى أي لفظة لا يمكن أن يتحدّد بدقة إلا من خلال علاقة هذه اللفظة بما

(١) الحيوان ٣/ ١٣١ ـ ١٣٢.

(٢) الشعر والشعراء: ١/ ٦٤ ـ ٦٩.

يجاورها من الألفاظ وتؤلف معه، والقسم الثاني يوجد في الألفاظ المنظومة بعضها مع بعض»[١].

ومهما يكن من أمر، فإن مقاييس نقد اللفظ مفرداً قد بحثت في كتب البلاغة، ومنها أن يكون تأليف الكلمة من حروف متباعدة في المخارج، وأن يكون لتأليف اللفظة في السمع حسن ومزية على غيرها وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة، كما نجد لبعض النغم والألوان حسناً يتصور في النفس ويدرك بالبصر والسمع، وأن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية، وأن تكون غير ساقطة عامية، وأن تكون جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة، وألا تكون قد عبر بها عن أمر آخر يكره ذكره، فإذا وردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت وإن كملت فيها الصفات، وأن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف، فإنها متى زادت على الأمثلة المعتادة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه من وجوه الفصاحة[٢].

وثمة مقاييس أخرى للمفردة بالنظر إلى سياقها، وهي أحوج إلى التفصيل والشرح منها:

أ ـ الدقة:

ومعناها أن يختار الشاعرُ من الكلمات أدقها في أداء المعنى الذي يجول في نفسه، لأن بعض الكلمات تتقارب في المعنى، والشاعر هو الذي يختار الأنسب والأفضل للسياق وللمعنى الذي يريد الإبانة عنه، ومن الأمثلة التي تؤكد

(١) سر الفصاحة: ٦٣.

(٢) انظر سر الفصاحة: ٦٣ وما بعدها، ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٦٤٦ ـ ٥٤٨.

ذلك أن رجلاً «أنشد ابن هَرْمة قوله:

بـالله رَبّـكَ إنْ دَخَـلْتَ فَقُـلْ لَهَـا ... هَـذا ابْـنُ هَرْمَـةَ قَائِمَـاً بِالبَـابِ

فقال: ما كذا قلت؛ أكنتُ أتصدَّقُ؟! فقال: فقاعداً؟ فقال: أفكنتُ أبول؟! قال: فماذا؟ قال: واقفاً، وليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى»[1].

فكلمة (واقفاً) هي الأنسب من بين أخواتها للدلالة على مراد الشاعر، وقد علل ذلك بأن الكلمتين الأُخريين لا تصلحان أن تحلاّ محلها، وذكر العيب الناتج عن استخدام: (قائماً) و(قاعداً).

ومن الأمثلة على انتقاد ألفاظٍ من الشعر لمجانبتها الدقة الملائمة للسياق الذي استخدمت فيه، ما أُخِذ على البحتري في قوله:

تَـشُقُّ عَلَيْـهِ الـرِّيحُ كُـلَّ عَـشِيَّةٍ ... جُيُـوبَ الغَمَـامِ بَـينَ بِكْـرٍ وأيِّـمِ

ذلك أنه وضع (الأيّم) مكان (الثيب) وليس الأمر كذلك، «لأن الأيّم ـ كما يقول الآمدي ـ التي لا زوج لها، بكراً كانت أم ثيباً»[2].

وهكذا فإن الكلمة إذا وردت دقيقة في أداء معناها وقعت موقعها، ووصلت إلى حقها دون إكراه، وبهذا يكتمل جمالها؛ لأن دقة الأداء في التعبير عن المعنى المراد أساس في اختيار الكلمة، وما لم تؤدّ المعنى بدقة فلن يكون لجمال نطقها فائدة، ولن يغطي ذلك على نقصها وقصورها عن الوفاء بالمعنى المناسب، وهذا ما أشار إليه النقاد القدماء ومنهم الجاحظ في قوله: «حق

---

(١) الصناعتين: ٧٤، وأتصدق في البيت بمعنى: أسألها مالاً.

(٢) الموازنة، وانظر أمثلة أخرى في: (أسس النقد الأدبي) لأحمد بدوي: ٤٥٣ ـ ٤٥٥.

المعنى أن يكون له الاسم، ويكون الاسم له لا فاضلاً ولا مفضولاً، ولا مقصراً ولا مشتركاً ولا مضمناً»[١].

وورد مثل هذا في صحيفة بشر بن المعتمر؛ فهو ينصح الكتاب والأدباء بقوله: «وإذا وجدت اللفظة لم تقع مواقعها، ولم تصل إلى قرارها والى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تحلّ في مركزها، وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها ونافرة عن موضعها، فلا تكرهها على اغتصاب مكانها والنزول في غير أوطانها»[٢].

ب ـ الإيحاء أو الإشارة:

والإشارة كما عرفها قدامة: «أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معانٍ كثيرة بإيماء أو لمحة تدل عليها»[٣].

ورأى ابن رشيق أنها من غرائب الشعر ولمحاتِهِ «وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة. . . وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»[٤] وقد قال البحتري:

والشِّعْرُ لَمْحٌ تَكفِي إشَارَتُهُ ... وَلَيْسَ بِالهَذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

فهو يعد الشعر إشارة تغني عن الألفاظ الكثيرة والإطناب الطويل، وكأنه يفضل الكلمات البديعة القليلة التي تتضمن معاني كثيرة وعميقة. وأتى ابن الأثير

(١) البيان والتبيين: ١/ ٧٩.

(٢) العمدة: ١/ ٣٨٤.

(٣) نقد الشعر: ١٧٤، وحلية المحاضرة: ١/ ١٣٩.

(٤) العمدة: ١/ ٥١٣.

من بعد فأدرك ما يمكن أن تشعَّه الكلمات من معانٍ، وما تنشره حولها من ظلال، دون أن يكون لكثرة العبارات أثر في ذلك[١].

ومن أمثلة الإشارة والإيحاء ما أنشده الحاتمي «عن علي بن هارون عن أبيه عن حماد بن إسحاق بن إبراهيم الموصلي:

جَعَلْنَا السَّيْفَ بَيْنَ الخَدِّ مِنْهُ ... وَبَيْنَ سَوَادِ لِمَّتِهِ عِذَارَا

فأشار إلى هيئة الضربة التي أصابه بها دون ذكرها إشارة لطيفة دلّت على كيفيتها، وإنما وصف أنهم ضربوا عنقه»[٢].

ويذكر القدماء أنواعاً للإشارة، منها: الإيماء والتفخيم والكناية والتمثيل والتلويح والرمز واللمحة واللحن والتعريض، وكلها تلتقي عند معنى واحد، وهو ما يمكن أن يفهم من الكلام عن طريق الاستنباط وعلى طريق الإيماء.

وإذا تجاوز الشاعر في الإشارة والرمز فإنَّه يجعل الكلام بهما معقداً مخفياً، نحو قول المتنبي:

كَتَمْتُ حُبَّكِ حتّى مِنْكِ تَكْرُمَةً ... ثُمَّ اسْتَوَى فِيْكِ إسْرَارِي وإعلانِي

لأنَّهُ زَادَ حَتّى فَاضَ عَنْ جَسَدِي ... فَصَارَ سُقْمِي بِهِ في جِسْمِ كِتْمَانِي

فقد علق عليه ابن رشيق بقوله: «أخفاه وعقده حتى صار أحجية يتلاقاها الناس»[٣].

---

(١) انظر المثل السائر: ٢/ ٢٦٥ (تحقيق الحوفي وطبانة).

(٢) حلية المحاضرة: ١/ ١٣٩ (بتحقيق جعفر الكتاني)، وانظر العمدة: ١/ ٥١٣ ـ ٥١٤.

(٣) العمدة: ١/ ٥١٨.

وصور إيحاء الكلمات متعددة، منها أن يكون المعنى بطبيعته مثيراً للشعور والإحساسات القوية كالكلمات التي تدل على القيم الخلقية مثل العدل والحرية، أو الصفات التي تدلّ على المدح والذم مثل جميل وقبيح، وهناك بعض الكلمات توحي بالمعنى المراد إذا كانت على صيغة ما، فإذا اختلفت الصيغة اختل المعنى وذهب الجمال والبهاء، وقد أتى عبد القاهر الجرجاني بمثال يوضح ذلك هو قول طريف بن تميم العنبري:

أَوَ كُلَّمَا وَرَدَتْ عُكَاظَ قَبِيْلَةٌ بَعَثُوا إِلَيَّ عَرِيفَهَمْ يَتَوَسَّمُ

فكلمة (يتوسّم) تعني: على توسُّم وتأمُّل ونظرٍ يتجدد من العريف هناك حالاً فحالاً، قال عبد القاهر: «ولو قال: (بعثوا إليّ عريفهم متوسّماً) لم يفد حق الإفادة»[(١)].

وهذا يشير بوضوح إلى النظرية المشهورة التي مُفادها أن «اللفظ إذا كان على وزن من الأوزان ثم نقل إلى وزن آخر أكثر حروفاً منه، فلا بد أن يتضمن من المعنى أكثر مما تضمنه أولاً، لأن الألفاظ أدلة على المعاني، وأمثلة للإبانة عنها، فإذا زيد في الألفاظ أوجبت القسمة زيادة في المعاني»[(٢)].

ت ـ الإفادة:

ويعني بها النقاد أن تؤدي الكلمة في الجملة معنى جديداً لم تؤده غيرها، وقد أشاروا إلى الإفادة في أثناء حديثهم عن الحشو، وهو أن يأتي الشاعر بألفاظ يدخلها في البيت الشعري من غير أن تفيد أي معنى أو تسهم في تقوية مضمون

---

(١) دلائل الإعجاز ١٧٧.

(٢) المثل السائر ١/ ٢٥٠ وما بعدها (بتحقيق الحوفي وطبانة).

البيت، قال أبو هلال: «والحشو على ثلاثة أضرب: اثنان منها مذمومان وواحد محمود، فأحد المذمومين إدخالك في الكلام لفظاً لو أسقطته لكان الكلام تاماً»[١].

ومن أنواع الإفادة: التتميم والاحتراس والالتفات والتأكيد، وهي ضروب تضفي على البيت الشعري حلاوة تكسبه جمالاً، ولاسيما عندما تتضمن اللفظة المضافة معنى اعتراضياً يزيد معنى البيت العام توكيداً وقوة.

ومن أمثلة الإفادة التي استشهد بها ابن رشيق قول الفرزدق:

سَتَأْتِيكَ منّي ـ إنْ بَقِيتُ ـ قَصَائِدٌ يُقَصِّرُ عَنْ تَحْبِيْرِها كُلُّ قَائِلِ

فقوله: (إن بقيت) حشو، ولكنه قد أفاد به معنى زائداً، قال ابن رشيق: «وهو شبيه بالالتفات من جهة، وبالاحتراس من جهة أخرى»[٢].

ومنها أيضاً قول ابن المعتز يصف خيلاً:

صَبَبْنَا عَلَيْهَا ظَالِمِيْنَ سِيَاطَنَا فَطَارَتْ بِهَا أَيْدٍ سِرَاعٌ وَأَرْجُلُ

قال ابن رشيق: «فقوله: (ظالمين) حشو أقام به الوزن، وبالغ في المعنى أشد مبالغة من جهته، حتى علمنا ضرورةً أن إتيانه بهذه اللفظة التي هي حشو في ظاهر الأمر أفضل من تركها، وهذا شبيه بالتتميم»[٣].

ث ـ التكرار:

ويكون أكثر ما يكون في الألفاظ، وقد يُكَرَّر المعنى، فإذا كانا معاً كان

(١) الصناعتين ٥٤.

(٢) العمدة: ١/ ٦٧٥.

(٣) العمدة: ١/ ٦٧٥.

ذلك معيباً كما يقول ابن رشيق[١]، وللتكرار علاقة وثيقة بنفس المبدع شاعراً أو ناثراً؛ فالشاعر مثلاً لا يحبّ أن يكرر اسماً إلا على جهة التشوق والاستعذاب إن كان في تغزل أو نسيب، كقول امرئ القيس:

دِيَارٌ لِسَلمَى عَافِيَاتٌ بِذِي الخَالِ ... أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمَ هَطَّالِ
وَتَحْسَبُ سَلمَى لا تَزَالُ كَعَهدِنَا ... بِوَادي الخُزَامَى أَو عَلَى رَسِّ أَوْعَالِ
وَتَحسَبُ سَلمَى لا تَزَالُ تَرى طَلاً ... مَنَ الوَحْشِ أَو بَيْضاً بِمَيْثاءَ مِحْلالِ
لَيَالِيَ سَلمَى إِذْ تُرِيكَ مُنَصَّباً ... وَجِيْداً كَجِيْدِ الرِّئْمِ لَيْسَ بِمِعْطَالِ[٢]

وربما أفاد التكرار تنويها بالممدوح وإشادة بمناقبه وتفخيماً له في القلوب والأسماع كقول أبي الأسد الحماني ـ وينسب لغيره ـ:

وَلائِمَةٍ لامَتْكَ يَا فَيْضُ فِي النَّدَى ... فَقُلْتُ لَهَا لَنْ يَقْدَحَ اللَّومُ فِي البَحْرِ
أَرَادَتْ لِتَثْنِي الفَيْضَ عَنْ عَادَةِ النَّدَى ... وَمَنْ ذَا الَّذي يَثْني السَّحَابَ عَنِ القَطْرِ
كَأَنَّ وُفُودَ الفَيْضِ يَومَ تَحَمَّلُوا ... إِلَى الفَيْضِ لاقَوا عِنْدَهُ لَيْلَةَ القَدْرِ
مَوَاقِعُ جُودِ الفَيْضِ فِي كُلِّ بَلْدَةٍ ... مَوَاقِعُ مَاءِ المُزْنِ فِي البَلَدِ القَفْرِ[٣]

وثمة أغراض كثيرة للتكرار المفيد ذكرها النقاد[٤] ولا داعي للإطالة بذكرها.

وربما انقلب التكرار فتحول إلى عيب، وذلك إذا جاوز الحد وزاد على

---

(١) العمدة: ٢/ ٦٨٣.

(٢) ديوان امرئ القيس: ٢٧ ـ ٢٨.

(٣) انظر العمدة: ٢/ ٦٨٤.

(٤) العمدة: ٢/ ٦٨٣ ـ ٦٨٩.

الواجب، نحو قول محمد بن مناذر في معنى التكثير:

قَالَ لِي: أَنْجَزَ حُرٌّ مَا وَعَدْ   كَمْ وكَمْ كَمْ كَمْ وكَمْ كَمْ كَمْ وكَمْ[١]

ونحوه قول المتنبي:

تَوَاضَعْتَ وَهُوَ الْعُظْمُ عُظْماً عَنِ العُظْمِ   عَظُمْتَ فَلَمَّا لَمْ تُكَلَّمْ مَهَابَةً

قال الصاحب بن عباد: «ما أكثر عظام هذا البيت!!!»[٢].

ومن عيوب التكرار غير المفيد أنه يذهب بالتناسق في الكلام، ويورث الملل عند السامع، وإدراك فائدة التكرار يحتاج إلى تنبه دقيق وتلطف وأناة قبل الحكم على الشاعر بالإحسان أو الإساءة، والقاعدة العامة التي يمكن أن تُعتمَدَ في هذا المجال هي أن يتجنب الشاعر التكرار حرفاً وكلمة إذا أدى ذلك إلى ثقل يأباه النطق والسمع، فإذا جاء التكرار واستحسنه الذوق، فلا بد من أن يكون لذلك من داعٍ أوجده، والذوق المرهف قادر على إدراك هذا الداعي والتنبه عليه.

ج ـ الرقة والجزالة:

يرى صاحب المثل السائر ـ وهو من المتأخرين ـ أن على الشاعر أن يراعي في اختيار الكلمة المفردة ـ إلى جانب جمالها الحسي ـ أن تكون ملائمة للغرض أو الموضوع العام للصورة الأدبية، وفي هذا المعرض يقول: «أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطانك... بل ترتّب كلاً مرتبته... فتلطف إذا تغزّلت، وتفخّم

---

(١) العمدة: ٢/ ٦٨٥.

(٢) الكشف عن مساوئ المتنبي: ٢٤٥ (ملحق بكتاب الإبانة) وانظر العمدة: ٢/ ٦٨٥.

إذا افتخرت. . . فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشركه الآخر فيه»(١).

والجزل من الألفاظ ما يكون متيناً مع عذوبته في الفم ولذاذته في السمع، وكثيراً ما تستعمل الألفاظ الجزلة في وصف مواقف الحروب والتهديد والتخويف، أما الرقيق من الألفاظ فهو اللطيف رقيق الحاشية ناعم الملمس، وأكثر ما يستعمل في وصف الأشواق وذكر أيام البعاد وذكر المودة والعتاب والاستعطاف، ومن أمثلة الشعر الجزل قول السّموءل:

يُقَـرِّبُ حُـبُّ المَـوتِ آجَالَنَـا لَنـا ... وَتَـكْرَهُهُ آجَـالُهُم فَتَطـولُ
ومَـا مَـاتَ مِنَّـا سَـيِّدٌ حَتْـفَ أَنفِـهِ ... وَلا طُـلَّ مِنَّـا حَيْـثُ كَـانَ قَتِيْـلُ
إِذَا سَـيِّدٌ مِنَّـا خَـلا قَـامَ سَـيِّدٌ ... قَـؤُولٌ لِمَـا قَـالَ الكِـرَامُ فَعُـولُ

قال ابن الأثير: «فإذا نظرنا إلى ما تضمنته من الجزالة خلناها زُبُراً من الحديد، وهي مع ذلك سهلة مستعذبة»(٢).

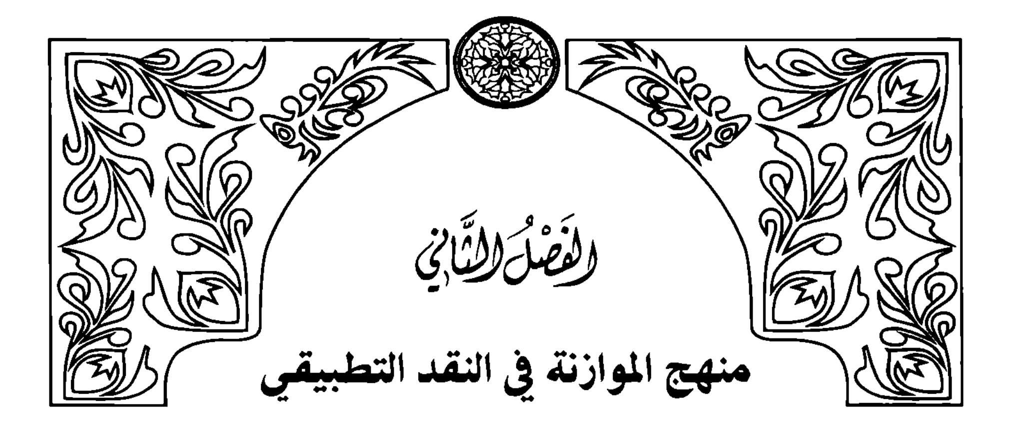
ومن أمثلة الرقيق العذب قول ابن الدُّمينة:

أَلا يَا صَبَا نَجْدٍ مَتَى هِجْتِ مِنْ نَجْدِ ... لَقَد زَادَنِي مَسْرَاكَ وَجْداً عَلَى وَجْـدِ
أَإَنْ هَتَفَتْ وَرْقَاءُ فِي رَونَقِ الـضُّحَى ... عَلَى فَنَنٍ غَـضِّ النَّبَـاتِ مِـنَ الرَّنْـدِ
بَكَيْتَ كَمَا يَبْكِي الوَلِيـدُ وَلَـم تَكُـنْ ... جَلِيداً وأَبْدَيْتَ الذي لَمْ تَكُنْ تُبْدِي(٣)

(١) انظر المثل السائر: ١/ ٢٤٠ ـ ٢٤١.

(٢) المثل السائر: ١/ ٢٤١.

(٣) ديوان ابن الدمينة: ٨٥.



الفصل الثاني

منهج الموازنة في النقد التطبيقي

تعدّ الموازنة بين الشعراء من أهم خصائص النقد العربي وأبرز مظاهره ووسائله، وهي فن قديم نشأ مع نشأة هذا النقد، ولا يزال يتطور إلى أن ألّفت كتب نقدية تحمل اسم (الموازنة) عنواناً لها، وفيما يأتي تعريف لمصطلح الموازنة، وتعريج على منهجها في النقد التطبيقي خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين.

والموازنة لغة تعني: المعادلة، والمقابلة، والمحاذاة، والمساواة، والترجيح، وهي مشتقة من الفعل وزن الشيء إذا قدره، ويقال: وازنت بين الشيئين موازنةً ووزاناً، وهذا يوازن هذا، إذا كان على زنته أو كان محاذيه، ووازنه: عادله وقابله، وهو وزنه وزِنتُه ووِزانهُ وبوزانه أي: قبالَتَه، وفلان أوزن بني فلان أي أوجَهُهم، ووزن الشيءُ: رَجَحَ[1]، ووازنه: عادله وقابله، وحاذاه[2] وساواه[3].

أما في **الاصطلاح**؛ فللموازنة تعريفات كثيرة، وهي عند البلاغيين غيرها عند النقاد؛ فالموازنة في البلاغة تعني: «أن تأتي الجملة من الكلام أو البيت من الشعر متزن الكلمات، متعادل اللفظات في التسجيع والتجزئة معاً في الغالب»[4].

---

(١) انظر اللسان (وزن).

(٢) القاموس المحيط (وزن).

(٣) أساس البلاغة (وزن).

(٤) انظر تحرير التحبير: ٣٨٦.

وثمة تعريف آخر هو: «أن تتساوى الفاصلتان في الوزن دون التقفية، نحو قوله تعالى ﴿وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ۝ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ﴾[الغاشية: ١٥ ـ ١٦]»(١).

أما في النقد؛ فقد ورد أن الموازنة: «مقارنة المعاني بالمعاني ليعرف الراجح في النظم من المرجوح»(٢). ويمكن أن تعرف بأنها: «نقد مركب لنصّين أدبيين، أو لموضوعين بينهما شبه قريب أو بعيد عن طريق التأثر أو من غير تأثر»(٣).

والموازنة تبنى على قراءة أدبية للنصين واستعراض الفكرة الأساسية والخصائص الأدبية لكل منهما، ثم يتبع ذلك موازنة بينهما من حيث: فكرة الموضوع وعناصره وشكله، ويجوز أن يكون أحد النصين ينتمي إلى نوع أدبي لاينتمي إليه الآخر، كأن يكون أحدهما نثراً والآخر شعراً، وربما اختلفا زمانياً فكان أحدهما من عصر والثاني من عصر آخر. وربما وازن النقاد بين الأشعار المختلفة لشاعر واحد على نحو ما صنع القاضي الجرجاني الذي وازن بين الأشعار الرديئة والحسنة من شعر أبي نواس(٤).

أنواع الموازنة في النقد التطبيقي:

وردت عند النقاد التطبيقيين في القرنين الرابع والخامس أنواع كثيرة من الموازنة؛ إذ ربما كانت بين نصين من جنسين أدبيين مختلفين كالموازنة بين

---

(١) التعريفات: ٣٠٤ ومعجم البلاغة العربية: ٢/ ٩٤٠.

(٢) بديع القرآن ٩٥.

(٣) انظر الموازنة في النقد العربي: ٢٥ نقلاً عن المعجم المفصل في الأدب: ٢/ ٨٣٣ ـ ٨٣٤.

(٤) انظر الوساطة: ٥٥.

القرآن والشعر أو بينه وبين النثر، وقد تختلف أنواعها ضمن الجنس الأدبي الواحد؛ ففي الشعر مثلاً نجد موازنة بين أبيات لشاعرين مختلفين ونجد موازنة بين نصين كاملين لشاعرين أيضاً، وربما كانت الموازنة بين الشاعرين من خلال نظرة عامة إلى أشعارهما، وسنأتي بأمثلة لكل نوع مما سبق.

١ ـ الموازنة بين الشعر والقرآن:

كانت الموازنة بين القرآن والشعر وسيلة للبحث في إعجاز القرآن الكريم، وإثبات فكرة تفوق البيان الإلهي على غيره من بيان المخلوقين، ولهذا وردت في كتب إعجاز القرآن وغيرها كالكتب النقدية والبلاغية والأدبية والثقافية العامة، ومِن أشهر ذلك الموازنة التي أوردها القاضي الباقلاني بين أسلوب القرآن الكريم ومعلقة امرئ القيس ثم بين أسلوبه وسينية البحتري.

ويمكن للباحث المطّلع على هذه الموازنات وغيرها أن يسجل بعض الملحوظات العامة حولها، من مثل:

أ ـ اعتمد بعض أصحاب الموازنة بين القرآن والشعر على إصدار الأحكام النقدية العامة، التي تخلو من التحليل والتعليل، ونضرب لذلك مثالين من كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري.

أما المثال الأول فهو قول العسكري: «وقال الله ﷻ: ﴿يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوُّ﴾[المنافقون: ٤]، فأخذه الشاعر فقال وقصّر عنه:

مازلت تحسب كل شيء بَعْدَهم خيلاً تَكرّ عليهم ورجالا»[1]

وهو هنا يستخدم عبارة التقصير عن إدراك روعة البيان القرآني، ولكنه

---

(١) الصناعتين: ٢٢٧.

لم يوضح علة ذلك ولا جوانب التقصير في قول الشاعر.

والمثال الثاني قوله أيضاً: «وكذا قصرت الخنساء في قولها:

ولـــولا كثــرةُ البـــاكينَ حَـــوْلي   علــى إخــوانِهِمْ لقتلــتُ نفــسي

ومــا يبكــونَ مثــلَ أخــي ولكــنْ   أُعَــزِّي الــنفسَ عنــهُ بالتأسِّــي

عن قول الله تعالى: ﴿ وَلَن يَنفَعَكُمُ ٱلْيَوْمَ إِذ ظَّلَمْتُمْ أَنَّكُمْ فِى ٱلْعَذَابِ مُشْتَرِكُونَ ﴾[الزخرف: ٣٩]»(١).

وكذلك لم يعلل هنا هذا التقصير ولم يوضح جوانبه.

ب ـ واعتمد آخرون على التفصيل والتعليل لأفضلية النص القرآني على شواهد الشعر التي تطرق معنى مشابهاً لمعاني بعض آياته، كما صنع ابن ناقيا البغدادي عندما وازن بين قوله تعالى: ﴿ وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ﴿٤٨﴾ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ ﴾[الصافات: ٤٨ ـ ٤٩] وبعض الأشعار فقال: «وصف [الله تعالى] نساء أهل الجنة بأنهن قاصرات الطرف مع حسن العيون، لامن شيء يمنعهن من طموح النظر، وإنما ذلك للعفة والخفر، ثم شبههن بالبيض المكنون تأكيداً للصفة بالتشبيه؛ فأخبر أنهن في ستر وكنّ عن التبرج، وجعل وصف البيض دالاً على هذه الحال من وصفهن، وهذا الكلام غاية في مناسبة الوصف ومطابقته وبلاغة معنى التشبيه وموافقته، وجاء في التفسير أنه تعالى وصفهن بقصور الطرف على أزواجهن، وشبههن بالبيض لحسنه وصفائه ورونقه. وقد تناقل الشعراء هذا التشبيه فقال العِبَادي:

كدمى العاج في المحاريـب أو كالـ   ـبَيْضِ في الـروض زهـوُهُ مُـسْتنيرُ

---

(١) كتاب الصناعتين: ٢٢٧ وانظر أمثلة أخرى فيه: ٢٥١، ٣١٧ـ٣١٨.

وقد استحسن هذا البيت جماعة من أصحاب المعاني، وذكروا فيه أنه شبه ألوان الثياب التي عليهن بألوان نور الروض، وزهوه، وحمرته وصفرته، وجعل البيض في الروض ليكون أحسن له، وكذلك قالت الأوسية: (أحسن الأشياء: القصور البيض في الحدائق الخضر)، إلا أنه لم يوصف البيض في هذا الباب بأحسن ولا أجمع لمعاني الوصف مما نطق به التنزيل، فإن لفظة (مكنون) متضمنة معنى السلامة والخلوص من جميع العوارض التي تنقص رونقه، وتشين بياضه، وتكسف بهاه، مع ما قدمناه فيه من القول الأول في تأويل الآية.

وهذه الجملة زيادة على ما ذكر الشاعر، لأن نساء الجنة يستغنين عن الوصف الذي أشار بالتشبيه إليه، إذ كانت الجنّة أنضر من الروض حسناً وأبهى منظراً»[١].

وابن ناقيا ـ فيما سبق ـ نبه على التشبيه الذي ورد في الآية الكريمة ووقف مع بيت عدي بن زيد العبادي لأنه مستحسن عند أصحاب المعاني؛ فحلل التشبيه الذي ورد فيه عن تشبيه النساء بالبيض وانتهى ليقرر أن العبادي قصّر عن إدراك التشبيه في الآية.

ج ـ أدّت الموازنة بين القرآن والشعر إلى ظلم الشعراء والخروج عن الموضوعية في النقد عند تناول أشعارهم أحياناً، ويبرز هذا جلياً عند القاضي الباقلاني الذي حوّل كل جمال في قصيدتي امرئ القيس والبحتري إلى شيء يمكن التوصّل إليه والتعمّل بمثله وللشعراء غيره ماهو أحسن منه وألطف، إلى جانب اعتماده على عبارات عامة غير واضحة في دلالتها كقوله: «هذا البيت فيه ثقل روح، وغيره أصلح له»[٢] و«هذا مليح جداً وتستمر ملاحة ما قبله عليه

(١) الجمان في تشبيهات القرآن: ٢٤٢ ـ ٢٤٣.

(٢) إعجاز القرآن: ٢٢٠.

ولا يطرد فيه الماء اطراده فيه»[١] وذاك «فيه كزازة وفجاجة»[٢] وآخر «وحش جداً، قد صار قذى في عين هذه القصيدة، بل وخزاً فيها ووبالاً عليها»[٣]. والحق أن عقد المقارنة بين القرآن والشعر أمر غير منهجي، ذلك أن القرآن ليس من جنس كلام البشر حتى يقارن به، والذي يتصدى لعقد مثل هذه المقارنة إنما يسلك مسالك وعرة ويتجشم عَنَاءً كبيراً ليثبت شيئاً بإسقاط شيء آخر، ولا يحط من أسلوب القرآن الرائع أن تكون قصيدتا امرئ القيس والبحتري حسنتين جيدتين، وهذا يدفع إلى القول إنَّ أفضل الطرق لإثبات إعجاز القرآن هي الانطلاق من نصه هو، وتحليله ودراسته.

٢ ـ الموازنة بين القرآن والنثر:

ونجد مثل هذه الموازنة عند الباقلاني، إذ وازن بين القرآن الكريم وخطب الرسول ﷺ وأحاديثه ورسائله، وكذلك خطب الصحابة وأقوال البلغاء وكتابات الفصحاء وغير ذلك من الفنون النثرية المعروفة. ويخلص المطلع على هذه الموازنات إلى تسجيل الملحوظات الآتية:

أ ـ أثبت الباقلاني تفوق البيان الإلهي على التأليف النبوي، وأن القرآن ليس من نظم الرسول ﷺ وتأليفه[٤].

ب ـ لم يفصّل الباقلاني في الموازنات التي عقدها بين القرآن والنثر، ولم يتناول بالتحليل العناصر الفنية المكونة لها، وإنما انطلق من مسلَّمة هي أن القرآن

---

(١) نفسه: ٢٢٥.

(٢) نفسه: ٢٢٧.

(٣) نفسه: ٢٣٠.

(٤) انظر إعجاز القرآن: ١٣٥ ـ ١٣٦.

الكريم معجز في بلاغته ونظمه وتأليفه، وما عداه دونه في البلاغة والنظم والتأليف، ويكتفي أن يسخّف ماعدا القرآن ليثبت تفوقه.

٣ ـ الموازنة الكلية بين شاعرين:

تتناول الموازنة الكلية بين شاعرين وصفاً عاماً لاتجاهيهما ليتوصل من ذلك إلى أيهما أكثر شاعرية، ونجد مثل هذه الموازنة عند القاضي الجرجاني الذي وازن بين ابن الرومي والمتنبي فأعطى حكماً عاماً بناه على استقرائه لشعر الرجلين دون أن يورد شيئاً من أشعارهما يستند إليه، قال: «وقد نجد كثيراً من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومي ويغلو في تقديمه، ونحن نستقري القصيدة من شعره، وهي تناهز المئة أو تُرْبي أو تُضْعِف، فلا تعثر فيها إلا بالبيت الذي يروق أو البيتين؛ ثم قد تنسلخ قصائد منه وهي واقفة تحت ظلها، جارية على رسْلها؛ لا يحصل منها السامع إلا على عدد القوافي وانتظار الفراغ، وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبياتٍ تُخْتار، ومعان تستفاد، وألفاظ تروق وتعذب، وإبداع يدلّ على الفطنة والذكاء وتصرّف لا يَصْدُر إلا عن غزارة واقتدار»[1].

وقد يهرب الناقد من التصريح عن أي الشاعرين أفضل، لأنه بذلك يبقى محايداً ـ على الأقل ـ في نظر أنصار كل شاعر، ولو حكم بأيهما أفضل لاستعدى عليه أحد الفريقين، ونجد ذلك في (الموازنة) للآمدي الذي يقول: «فأما أنا، فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنىً ومعنىً، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم احكم

---

(١) الوساطة: ٥٤.

أنت حينئذٍ ـ إن شئت ـ على جملة ما لكل واحدٍ منهما، إذا أحطت علماً بالجيد والرديء»(١).

٤ ـ الموازنة بين نصين كاملين لشاعرين:

ولا نلمح مثل هذه الموازنة عند نقاد القرنين الرابع والخامس الهجريين، ولكننا نجدها عند ناقد متأخر هو ابن الأثير، وسنورد نموذجاً من هذه الموازنة التي وردت عنده ـ ولو خرجنا عن منهج الرسالة المحدد بالقرنين الرابع والخامس الهجريين ـ تتميماً للفائدة وبياناً لمثال يوضح هذا النوع من الموازنة.

وازن ابن الأثير بين قصيدة البحتري في وصف الذئب ومنها قوله:

وأطلَسَ ملءِ العين يحمِلُ زَوْرَهُ ... وأضلاعَهُ من جانبَيْه شَوى نَهْدُ
له ذَنَبٌ مثل الرشاء يجرُّهُ ... ومَتْنٌ كمَتْنِ القوسِ أعوَجُ مُنْأَدُّ
طواه الطَّوَى حتى استمَرَّ مَرِيرُه ... فما فيهِ إلا العَظْمُ والرُّوحُ والجِلدُ

وقصيدة الشريف الرضي في وصف الذئب أيضاً ومنها قوله:

وعاري الشوى والمَنْكِبَيْنِ مِنَ الطَّوَى ... أتيحَ له بالليلِ عاري الأشاجعِ
أُغيبرُ مقدودٌ من الليلِ ثوبُهُ ... أنيسٌ بأطرافِ البلادِ البلاقعِ
قليلُ نُعاسِ العينِ إلا غيابَةً ... تمرّ بِعَيْنَيْ جائمِ القلبِ جائعِ

قال ابن الأثير موازناً بين النصين: «أما البحتري فإنه أشعر في وصف حاله مع الذئب، وأما الشريف الرضي فإنه أشعر في وصف الذئب نفسه، ألا ترى أن البحتري لم يصف من الذئب شيئاً سوى عظم قدّه، وطول ذنبه وبريق أنيابه، وانطوائه، لشدة

---

(١) الموازنة: ١/ ٧.

جوعه، وفي بعض هذه الأوصاف ما لا مزية فيه كطول الذنب؛ فإن ذلك مما لا يزيد في الذئب ولا ينقص منه. والشريف الرضي قد أبلغ في وصفه حتى لم يغادر شيئاً إلا ذكره، ألا ترى أنه وصف جوعه، وانفراده بالبلقع من الأرض وهي الأرض التي لا أنيس بها ولا عمارة، ووصف قلة نومه، فإذا جنّ الليل امتنع من النوم فكأن بينه وبين جفنه طِراداً، أي قتالاً، وهو مع ذلك يراوح بين ناظريه، أي نام بهذه تارة، وبهذا تارة، وهذا المعنى وإن كان مأخوذاً من حميد بن ثور في قوله:

ينـــامُ بـــإحدى مُقْـــلَتَيْهِ ويَتَّقِـــي   بأخرى المنايا فَهـو يَقْظـانُ هَـاجِعُ

إلا أن في قول الشريف: (يراوح بين الناظرَيْن) تغييراً حلواً، وبياناً حسناً، ثم إنه وصف إدراكه وحسّه وتيقّظه فقال: (إذا فات شيء سمعه أدركه بأنفه) فإن فات عينه رأى بسمعه، وهذا وصف بليغ لم يأتِ مثله لغير الشريف. لكنه قصر في وصف حاله مع الذئب، فهوَ ـ إذاً ـ والبحتري متكافئان، لأن الشريف أجاد في شيء قصر فيه البحتري، والبحتري أجاد في شيء قصر فيه الشريف، ويكفي الشريف فضيلة أن يزحم البحتري بمنكبه في معنى من المعاني»[١].

٥ ـ الموازنة الجزئية بين أبيات لشاعرين مختلفين:

ونجد هذه الموازنة في كل كتب النقد تقريباً، وقد بنى الآمدي كتابه (الموازنة) بين الطائيين عليها، وقد عقد لها عبد القاهر الجرجاني فصلاً متميزاً ذكر فيه أمثلة كثيرة على نوعين من الموازنة بين أبيات لشاعرين مختلفين الأول أن يكون المعنى واحداً، يسيء تصويره أحد الشاعرين ويحسن عرضه الآخر، والثاني أن يحسن كلا الشاعرين في الصنعة والتصوير لو اختلفت المعاني[٢]، ونجد أمثلة

---

(١) المثل السائر: ١/ ٦٣ ـ ٦٤، وانظر النقد العربي التطبيقي: ٦٦ ـ ٦٧.

(٢) انظر دلائل الإعجاز: ٤٨٩ ـ ٥١٠.

غزيرة للموازنة عند ابن وكيع في كتابه (المنصف) ومنه نورد المثال الآتي:

«وقال المتنبي:

تَهلَّلَ قَبْلَ تَسْليمي عليه وَأَلْقى كِيْسَهُ قَبْلَ الوِسَادِ

أما ذكر التهلل فلا أعرف فيه أحسن من قول زهير:

تَرَاهُ إذا ماجِئْتَهُ مُتَهلِّلاً كَأَنَّكَ تُعْطِيْهِ الذي أَنْتَ سائِلُهُ

وذلك أنه قد عرَّفَ مقدار تهلّله، لأنه قد يتهلل المعطي ولا يبلغ تهلّل المُعْطَى ما يفرح به. وذكر الكيس والإلقاء به ليس بمدح فاخر ولا يبلغ نهاية المدح بالجود؛ لأنه قد يلقي كيساً ليس فيه ما يغني المُعْطَى ولا يُفْقِر المعطي، والبَذْرة أولى من الكيس بالإغراق في المدح، وخَبَّرَ أنه ألقى الكيس وأتبعه وساداً، فَخَبّر عن الممدوح بالسخاء وإكرام عُفاته»[١].

ففي المثال السابق وازن ابن وكيع بين تهلل الممدوح عند أبي الطيب وزهير، ووصف المعنى الذي ذكره أبو الطيب بأنه «مدح غير فاخر» و«لا يبلغ نهاية المدح بالجود»، وعلل ذلك بأن الممدوح إذا ألقى كيساً لمادحه فقد يكون في هذا الكيس ما لا يغني المادح وما لا يفقر الممدوح، وفي هذا نقصان في المعنى عن الذي أتى به زهير.

مقاييس الموازنة في النقد التطبيقي:

كثرت المقاييس التي اعتمد عليها النقاد في إجراء الموازنات وإطلاق الأحكام النقدية الناتجة عنها، وقد كانت هذه المقاييس قبل القرنين الرابع والخامس الهجريين يَرجع كثير منها إلى مقياس تأثري ذوقي تارة، وإلى مقياس ديني أخلاقي تارة أخرى،

(١) المنصف: ٣٣٦ ـ ٣٣٧ (بتحقيق يوسف نجم).

وربما طغى مفهوم (الفحولة) على غيره في وصف تفوق شاعر على آخر على نحو ما نجد في كتاب (فحولة الشعراء) للأصمعي وكتاب (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي، وفيما يأتي جملة من المقاييس التي اعتمدت في الموازنة[١]:

أ ـ مقياس القدم والحداثة:

كان الزمن واحداً من أهم المقاييس النقدية التي اعتمد عليها أصحاب الموازنات، وقد أثارت هذه القضية النقاد قديماً، واختلفوا مابين متعصب للقديم ومنصف للشعر المحدث ومعترف له ببعض الفضل.

أما المتعصبون للقديم فهم يفضلون الشعر القديم بغضّ النظر عن قائله وعن مكانته بين الشعراء على أي شعر محدث، وفي هذا يقول ابن الأعرابي: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين مثل الريحان يُشَمُّ يوماً ويذوي فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيباً»[٢]، فالشعر القديم عنده يبعث في قارئه النشوة الدائمة والإعجاب المستمر بخلاف الشعر المحدث، ولكنه لم يعلل أو يقدم تفسيراً موضوعياً لما ذهب إليه، وربما اتضح تعصبه أكثر عندما أنشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه فسكت، فقال الرجل: «أما هذا من أحسن الشعر؟ قال: بلى ولكن القديم أحب إليّ»[٣].

وثمة أسباب حدت بالنقاد والرواة واللغويين إلى تفضيل الشعر القديم والتعصب له ذكر منها ابن رشيق حاجة هؤلاء إلى الشاهد الشعري وثقتهم

---

(١) استفدت في ذكر هذه المقاييس مما كتبه الدكتور حمود يونس في رسالته لنيل الدكتوراه: «الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري».

(٢) الموشح: ٢٨٤.

(٣) نفسه: ٢٨٤.

بالقديم، وسبق المتقدمين إلى المعاني واستنفادها، وغلبة الطبع على أشعارهم، بخلاف المحدثين الذين مالوا نحو التصنّع والتعمّل(١).

وأما النقاد الذين أنصفوا الشعر المحدث وأعطوه مرتبته الحقيقية فمنهم ابن قتيبة وأبو بكر الصولي الذي أشار إلى إجادة المحدثين في المعاني واستنباطهم لمعانٍ لم يأتِ بها القدماء، وفي ذلك يقول: «وقد وجدنا في شعر هؤلاء [المحدثين] معاني لم يتكلم القدماء بها ومعاني أومؤوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان، والناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم»(٢). ثم جاء بأمثلة يستدل بها على ما ذهب إليه ومنها الموازنة بين قول امرئ القيس يصف عُقاباً:

كأن قلوبَ الطيرِ رطباً ويابساً ... لدى وَكْرِها العنّابُ والحَشَفُ البالي

وقول بشار بن برد:

كأنَّ مثارَ النَّقْعِ فوقَ رؤوسِنا ... وأسيافَنا ليلٌ تهاوَى كواكِبُه

ثمَّ قال معلقاً: «وهذا [يعني بشاراً] أعمى أكمه، لم يرَ قط، فَشَبَّهَه حَدْساً فأحسن وأجمل، وشبه شيئين بشيئين في بيت»(٣).

ب ـ مقياس الطبع والصنعة:

يقترن مصطلح الصنعة بالدلالة على التكلف الذي يبذله الشاعر اهتماماً باللغة والشكل زخرفة وتنميقاً على حساب المضمون، أما الطبع فيقترن بالبداهة

(١) انظر العمدة: ١/ ١٩٧ ـ ١٩٨.
(٢) انظر أخبار أبي تمام: ١٧.
(٣) أخبار أبي تمام: ١٧ ـ ١٨.

والعفوية في الشعر، ويتسم الشعر المطبوع بالصفاء والبساطة والسهولة مع أنه نتيجة عناء محكم وصنعة متقنة[١].

وليس مقياس الطبع والصنعة صارماً عند ابن رشيق الذي عقد فصلاً من كتابه (العمدة) للبحث في المطبوع والمصنوع من الشعر، وقد قال: «ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعاً في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن، لم تؤثر فيه الكُلْفة، ولاظهر عليه التعمّل، كان المصنوع أفضلهما»[٢] ولكنه يرفض المصنوع إذا كثر في القصيدة الواحدة؛ فهو يقول: «واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، يُسْتَدَلّ بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسّه، وصفاء خاطره، وأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع وإيثار الكلفة، وليس يتجه ألبتة أن يأتي من الشعر قصيدة كلها أو أكثرها مصنع من غير قصد، كالذي يأتي من شعر حبيب والبحتري، وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها...»[٣].

والشاعر يعاب أشدَّ العيب، إذا كان يقصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه، كما يقول الآمدي[٤]، وهو يرى أن ذلك يحيل الشعر إلى الفساد والقبح، وهذه سبيل الشاعر إذا تتبع مالا طائل تحته من لفظة مستغثة لمتقدم أو معنى وحشي فجعله إماماً، واستكثر من أشباهه ووشح شعره بنظائره، وإن هذا لعين الخطأ وغاية في سوء الاختيار.

---

(١) انظر في تعريف الطبع والطبعية، المعجم المفصّل في اللغة والأدب: ٢/ ٧٨٨.

(٢) العمدة: ١/ ٢٦٣.

(٣) نفسه: ١/ ٢٦١.

(٤) الموازنة: ١/ ٢٤٤.

ومن أمثلة الموازنات التي تعتمد الطبع والصنعة مقياساً ماورد عند العميدي تعليقاً على قول المتنبي:

وكُلَّما فاضَ دَمْعِي غاضَ مُصْطَبَري ... كَأَنَّ ما فاضَ مِنْ جَفْنَيَّ مِن جلدِي

قال: «وللحسن بن داود الجعفري في هذا المعنى، وهو أطبع وأملح:

جَرَتْ عَبْرَتي فَاسْتَجْرَتِ الصبرَ والأَسَى ... فَفَاضَا جَمِيعاً واشتكى خَطْبَها القلبُ

سأبكي ولو أبكي دماءً لأنّ لي ... لهيبَ جوىً بين الجوانحِ لا يخبو»[1]

ومن أمثلة الموازنة المعتمدة على مقياس الطبع والصنعة أيضاً ماورد في أمالي المرتضى، فقد ذكر الشريف المرتضى: «أنه قيل للفرزدق: هل حسدت أحداً على شيء من الشعر؟ فقال: لا، لم أحسد على شيء منه إلا ليلى الأخيلية في قولها:

ومخرَّقٍ عنهُ القميصُ تخالُه ... بينَ البيوتِ منَ الحياءِ سَقيما

حتى إذا بَرَزَ اللِّواءُ رأيتَهُ ... تحتَ اللواءِ على الخميسِ زعيما

لا تَقرَبَنَّ الدهرَ آلَ مُطَرِّفٍ ... لا ظالماً أبداً ولا مظلوما

على أنني قد قلت:

وركبٍ كأنَّ الريحَ تطلُبُ عندَهُمْ ... لها تِرَةً من جَذْبِها بالعصائبِ

سَرَوْا يَخبِطون الليلَ وهْيَ تَلُفُّهم ... إلى شُعَبِ الأكوارِ من كلِّ جانبِ

إذا أَبصروا ناراً يقولونَ لَيْتَها ... ـ وقد خَصِرت أيديهم ـ نارُ غالِبِ

---

(١) الإبانة عن سرقات المتنبي: ٩٣.

وليست أبيات الفرزدق بدون أبيات ليلى، بل هي أجزل ألفاظاً، وأشد أسراً، إلا أن أبيات ليلى أطبع وأنصع»[١].

ج ـ حَجْم النِّتاج الشعري:

نظر النقاد إلى مقدار الإنتاج الشعري عند الشاعر، وعدّوه مقياساً مهماً في موازنته بالشعراء الآخرين، ولهذا ظهر مصطلح الشعراء المقلين، وهم الشعراء الذين لا نجد عندهم شعراً كثيراً، وقد قال أبو عبيدة: «واتفقوا على أن أشعر المقلين في الجاهلية ثلاثة: المتلمِّس، والمسيَّبُ بن عَلَس، وحُصَينُ بن الحُمَام المري»[٢].

وممن أولى هذا المقياس أهمية كبرى الأصمعي في كتابه (فحولة الشعراء) وابن سلام الجمحي في (طبقات فحول الشعراء) وقد عَدَّ ابن قتيبة جودة الشعر مع كثرته مقياساً لتفضيل شاعر على آخر وهو يقول: «ولا أحسب أحداً من أهل التمييز والنظر، نظر بعين العدل، وترك طريق التقليد، ويستطيع أن يقدم أحداً من المتقدمين المكثرين على أحد إلا بأن يرى الجيد في شعره أكثر من الجيد في شعر غيره»[٣].

وفي كتاب العمدة باب للمقلّين من الشعراء والمغلبين، يلمح قارئه اعتماد ابن رشيق على مقياس (الكثرة والقلة) في الإنتاج الشعري أساساً للحكم على الشعراء، وربما استحسن شعر بعض المقلين كما صنع في حديثه عن طرفة في قوله: «فمن المقلين في الشعر طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص وعلقمة الفحل، وعدي بن زيد،

---

(١) أمالي المرتضى: ١/ ٥٨.

(٢) الشعر والشعراء: ١/ ١٨٢.

(٣) نفسه: ١/ ٨١.

وطرفة أفضل الناس واحدة عند العلماء، وهي المعلقة... وله سواها يسير، لأنه قتل صغيراً»[١].

د ـ السبق الزمني:

وهذا المقياس يقترن بقضية الخلق والابتكار لدى الشعراء، فالشاعر المبتكر مقدّم على الشاعر المقلّد إذا تساويا في الجودة والحسن من جميع الوجوه، ونجد أمثلة تؤيد اعتماد النقاد على هذا المقياس عند ابن وكيع في كتابه (المنصف)، ومن ذلك قوله: «وقال المتنبي:

لمّا سَمِعْتُ بِهِ سَمِعْتُ بِواحِدٍ ورَأَيْتُهُ فَرَأَيْتُ مِنْهُ خَمِيْسا

هذا معنى متداول ولفظ متناول، ومنه قول أبي تمام:

لو لم يَقُدْ جَحْفَلاً يَوْمَ الوَغَى لَغَدَا مِنْ نَفْسِهِ وَحْدَها في جَحْفَلٍ لَجِبِ

وقال أيضاً:

ثَبْتُ المقامِ يرَى القَبِيلَةَ وَاحِداً ويُرَى فَيَحْسَبُه القَبِيلُ قبيلا

وقال ابن الرومي:

فَرْدٌ وَحِيدٌ يراه النّاسُ كُلُّهُمُ كأنّهُ النّاس طُرّاً وهو إنْسَانُ

هذه الأبيات تتساوى معانيها ومبانيها ولم يرجح لفظ أبي تمام، فالسابق إليها أولى بها»[٢].

---

(١) العمدة: ١/ ٢١٦.

(٢) المنصف: ٢٤٧ ـ ٢٤٨ (بتحقيق يوسف نجم).

وأورد في موضع آخر قول المتنبي:

بــأبي مَــنْ وَدِدْتــهُ فافترقْنـا وقــضى الله بعــدَ ذاكَ اجتماعــا
وافترقْنـا حــولاً فلمّـا التقينـا كــانَ تــسليمُهُ علــيَّ وَداعــا

وقال: «... البيت الثاني هو بيت المعنى، وهو مأخوذ من قول أبي الحسن جحظة، وأنشدنيه أبي رحمه الله:

زائــرٌ نــمَّ عليــه حُــسْنهُ كيـفَ يُخفـي الليـلُ بـدراً طلعـا
راقــبَ الغفــلةَ حتــى أمكَنَــتْ ورَعَـى الحـارسَ حتـى هَجَعـا
ركــبَ الأهــوالَ فــي زَوْرَتِــهِ ثُــمَّ مــا ســلّم حتــى وَدَّعـا

ولا أعرف في بيت أبي الطيب زيادة يفضل بها من سرق منه، وهذا الجنس من مساواة الآخذ والمأخوذ منه في الكلام، حتى لا يزيد نظام على نظام، فالسابق أولى به»(١).

وواضح أن سبق الشاعر إلى المعاني ومهارته في توليدها يعد سبباً مهماً في تقديمه على غيره، ولهذا حرص النقاد التطبيقيون على تتبع إبداعات الشعراء ومعرفة معانيهم الجديدة التي لم يُسْبَقُوا إليها والتنبيه على المعاني المأخوذة من الآخرين.

هـ ـ مقياس الحسن والجودة:

وهذا المقياس غير واضح المعايير، وذلك لأنه يعتمد على الذوق الأدبي الذي يختلف من ناقد إلى آخر، إلى جانب أن الحسن والجودة مصطلحان يجوز أن

---

(١) المنصف: ٧٧.

يطلقا على كل عناصر الإبداع، شكله ومضمونه، معناه ومبناه، صوره وأخيلته، عاطفته ووجدانياته، وقد اقترن مصطلح الحسن بعدد من هذه العناصر في كتب النقد والبلاغة فقيل: حسن الابتداء، وحسن الاتباع، وحسن الأخذ، وحسن الارتباط، وحسن الافتتاح، وحسن الانتهاء، وحسن البيان، وحسن التأليف، وحسن التخلص، وحسن الترتيب، وحسن التشبيه، وحسن التصرف، وحسن التضمين، وحسن التعليل، وحسن التقسيم، وحسن التنقل، وحسن الجمع، وحسن الخاتمة، وحسن الخروج، وحسن الرصف، وحسن المطالع، وحسن المطلب، وحسن المقطع، وحسن النسق.

ومن الموازنات التي كانت تعتمد على مقياس الحسن والجودة ما جاء في الموشح من قول المرزباني: «واستحسن قوم قول أبي العتاهية:

حلاوةُ عيشِكَ ممزوجةٌ   فما تأكلُ الشَّهْدَ إلا بِسُمْ

فالمعنى صحيح، لأنه جعله مثلاً لبؤس الدنيا الممازج لنعيمها، والعبارة غير مرضية، لأنا لم نر أحداً أكل شهداً بسُمّ، وأجود من قوله لفظاً وأصح معنى قول ابن الرومي:

وهل خلةٌ مَعْسُولةُ الطعْمِ تُجْتَنَى   من البيض إلا حيثُ واشٍ يَكيدُها

مع الواصل الواشي وهل تجتني يدٌ   جنى النَّحل إلا حيث نحلٌ يَذودُها»[1]

ومن أمثلة ذلك أيضاً ماعلق به صاحب (الموازنة) على بيت أبي تمام:

عَلَّمني جودُكَ السَّماح فما   أبقيت شيئاً لديَّ من صِلَتِك

(١) انظر الموشح: ٤٠٤.

فذكر أنَّه أخذه من قول ابن الخياط يمدح المهدي:

لَمستُ بكفّي كفَّه أبتغي الغِنَى ولم أدرِ أنّ الجود من كفِّه يُعْدِي

وقال: «وبيت ابن الخياط أبلغ وأجود»[١].

وتحديد المقصود من كلمة أجود في هذين المثالين أمر صعب، ولا يدرى مدى جودة اللفظ في المثال الأول، كما لا يعرف ماذا أراد في المثال الثاني: جودة اللفظ أم جودة المعنى أو غير ذلك؟

ويمكن أن يقال هنا إن قيمة الأحكام التعميمية أو غير الواضحة إنما تكون من قيمة أصحابها ومدى إسهامهم في النقد، وهنا تدخل الذاتية لتحل محل الموضوعية؛ فإذا قال القاضي الجرجاني إن معنى هذا البيت أحسن من معنى بيت آخر، كان قوله غير قول ناقد أقل باعاً وإسهاماً في النقد كالصاحب بن عباد مثلاً.

٦ ـ الإيجاز والتطويل:

يعدّ الإيجاز في الأسلوب من أهم خصائص العربية، والعرب لا يميلون إلى الإطالة والإسهاب، وكانوا يعدون الإيجاز هو البلاغة، والإيجاز هو العبارة عن المعنى بألفاظ قليلة تدل عليه دلالة واضحة[٢]، ومن أمثلة الموازنة المعتمدة على الإيجاز والتطويل ما أورده ابن وكيع ـ وقد سبق ـ من الموازنة بين قول طرفة:

أرى قبرَ نحّامٍ بخيلٍ بمالِهِ كقبرِ غويٍّ في البطالة مُفْسِدِ

---

(١) الموازنة: ١/ ٦٧.

(٢) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٢٠٤.

وقول ابن الزِّبَعْرَى:

والعطيّاتُ خِسَاسٌ بيننا وسواءٌ قَبْرُ مُثْرٍ ومُقل

قال ابن وكيع: «شغل [يعني ابن الزبعرى] صدر البيت بمعنى وجاء ببيت طرفة في عجز بيت أقصر منه بمعنى لائح ولفظ واضح»[١].

وكذلك موازنته بين قول المتنبي:

أَرى أناساً ومحصولي على غَنَمٍ وذكرَ جُودٍ ومحصولي على كَلِمِ

وقول أبي تمام الذي يذكر أن صدر بيت المتنبي مأخوذٌ منه:

لا يدهمنَّكَ من دَهْمَائِهم عَدَدٌ فإنَّ جُلَّهم بل كلَّهم بَقَرُ

وقول أبي تمام الذي يذكر أن عجز بيت المتنبي مأخوذ منه:

ملقى الرجاء وملقى الرحل في نفرٍ الجودُ عندَهُمُ قولٌ بلا عمل

ومثله للقائل:

جاءني الصكُّ بالشعيرِ ولكنْ لم أُحصِّلْ سوى استماعِ الكلامِ

قال ابن وكيع: «فالمعنى يساوي المعنى ولكن [المتنبي] قد استوفى اللفظ الطويل في الموجز القليل، وأتى في بيت واحد فصار أحق بذلك من الأول»[٢].

وقد وضح ابن سنان العلة التي من أجلها فُضِّلَ الإيجاز والاختصار في

(١) المنصف: ١٠ ـ ١١.

(٢) المنصف: ١٧٧ ـ ١٧٨.

الكلام على التطويل والإسهاب فقال: «والأصل في مدح الإيجاز والاختصار في الكلام أن الألفاظ غير مقصودة في أنفسها، وإنما المقصود هو المعاني والأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام، فصار اللفظ بمنزلة الطريق إلى المعاني التي هي مقصودة، وإذا كان طريقان يوصل كل واحد منهما إلى المقصود على سواء في السهولة إلا أن أحدهما أخصر وأقرب من الآخر، فلابدّ أن يكون المحمود منهما هو أخصرهما وأقربهما سلوكاً إلى المقصد، فإن تقارب اللفظان في الإيجاز وكان أحدهما أشد إيضاحاً للمعنى كان بمنزلة تساوي الطريقين في القرب وزيادة أحدهما بالسهولة»[1].

وثمة مقاييس أخرى اعتمدت لتفضيل شاعر على آخر كتنوع الأغراض الشعرية، وسيروة الشعر، وكثرة الأبيات الفرائد، واستخدام الأمثال، وغير ذلك؛ وقد اكتفينا بتفصيل المقاييس الستة السابقة لأنها أشهر وأمثلتها أكثر.

وهكذا نجد أن المقاييس التي اعتمد عليها النقاد في موازناتهم قد تنوعت واختلفت فكان منها الذوقي والانطباعي والعقلي والفني، مما أدى إلى إثراء الموازنات الأدبية وغناها، وأسهم في تطور النقد التطبيقي عند العرب خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين.

* * *

(١) سر الفصاحة ٢١٤ وانظر أمثلة للموازنة المعتمدة على مقياس الإيجاز والتطويل في سر الفصاحة أيضاً ٢١٥ ـ ٢١٧.



المنهج التاريخي في النقد التطبيقي

يرتبط علم التاريخ عند العرب بعلم الحديث الذي يعتمد في جزء كبير منه على نقد الخبر والأثر وفق طريقة دقيقة وقواعد صارمة تؤدي إلى نتائج صحيحة، ويعد نقد الإسناد الذي يعتمد على الجرح والتعديل من أهم مظاهر علم الحديث.

إن الباحث في التاريخ يعنى أكثر ما يعنى بضبط الحوادث بفحص الإسناد والموازنة الزمنية بين الأخبار، والتدقيق في الروايات المختلفة للحادثة الواحدة وإعطاء تفسير منطقي للتعارض الظاهر بين الروايات، وتقديم فكرة عن الظروف المحيطة بحادثة ما والأسباب التي دفعت إليها.

المنهج التاريخي في البحث:

والمنهج التاريخي في البحث هو المنهج الذي يعتمد علم التاريخ وسيلة للوصول إلى الحقائق حول حادثة ما أو شخصية ما أو فكرة ما.

أما مراحله فهي:

١ ـ اختيار الموضوع.

٢ ـ جمع المصادر.

٣ ـ النقد.

٤ ـ التركيب.

٥ ـ إنشاء الموضوع.

ويمكن أن تقسم تقسيماً آخر على النحو التالي:

١ ـ اختيار المشكلة.

٢ ـ جمع الحقائق والوثائق وتدوينها.

٣ ـ نقد الوقائع والحقائق.

٤ ـ صياغة الفرضيات التي تفسر الأحداث واختبارها.

٥ ـ تفسير نتائج البحث وكتابة تقرير عنها[١].

إن اختيار المشكلة يعني اختيار موضوع البحث، أي طرح مشكلة تتعلق بالماضي لها أهمية واقعية وقيمة وجودية، وثمة اعتبارات موضوعية وشخصية تتدخل في اختيار موضوع البحث، منها الفضول العلمي الخاص، وأن يكون الموضوع جديداً في عنوانه ومضمونه، وأن يضيف جديداً إلى المعرفة التاريخية، وربما أعاد بعض الباحثين موضوعات طرحت سابقاً إذا استدعت الحاجة إلى طرحها من جديد، كأن يقع الباحث على وثائق جديدة تسوّغ له ذلك[٢]، والخطوة الثانية في منهج البحث التاريخي هي جمع المصادر، والمؤرّخ لا يخترع ما يقوله وإنما يعتمد على وثائق ومصادر، تختلف طبيعتها تبعاً لصفات المؤرخ وشخصيته ومدى سعة أخباره وقدراته ومهاراته الإبداعية، وقد قيل: «المؤرخ أو الباحث التاريخي الفعال هو ذاك الذي يعرف كيف يطرح مشكلة مثيرة، ويعرف في الوقت نفسه كيف يضع لها برنامجاً للبحث يتيح له الحصول على الوثائق الملائمة»[٣].

(١) انظر دراسة منهجية البحث التاريخي للدكتورة ليلى الصباغ: ١٩٤.

(٢) انظر المرجع السابق: ٩٤ ـ ٢٠٢.

(٣) دراسة في منهجية البحث التاريخي: ٢٠٣.

وبعد أن ينتهي الباحث التاريخي من جمع المصادر ينتقل إلى مرحلة أهم وهي دراسة ما فيها من أخبار ونقدها، من حيث تحقُّق نسبتها إلى أصحابها وإيضاح التحريف والتشويه الذي وقع فيها، والخطأ المتعمد وغير المتعمد؛ وقد برع العرب في ذلك ووضعوا قواعد دقيقة لطريقة الكتابة ورموزاً يستخدمها الكاتب إذا أراد شطب عبارة أخطأ فيها أو زيادة عبارة أنقصها وطريقة للتصحيح في الهوامش وغير ذلك مما هو معروف مشهور في كتب مصطلح الحديث(١).

ثم يقوم الباحث بجمع خيوط نظريته التي اعتمد فيها على ما ثبت عنده من المصادر، وما تكوَّن لديه من حقائق صنَّفها تصنيفاً جديداً، وحاكمها محاكمة عقلية ومنطقية، وربط بين جزئياتها، وملأ الثغرات التي وجدها فيها، لينتهي من ذلك إلى صياغة جديدة للواقعة وتحليل أكثر دقة وموضوعية.

والمرحلة الأخيرة هي مرحلة الصياغة التاريخية، وتكون الوصفية من أبرز سماتها لأنها الأنسب في التعبير عن طبيعة الحوادث المختلفة، وفي هذه المرحلة ينتقي الباحث التاريخي ما هو مهم، مبتدئاً بمقدمة يحدد فيها الباحث موقع موضوعه من البنيان المعرفي المتعلق به مكاناً وزماناً، ويشير إلى الدراسات السابقة، ويقيمها، ثم يحدد المخطط الذي سيسير عليه في بحثه وطريقته في عرض معلوماته وتبويبه وتقسيم كل باب إلى فصول ومباحث، متبعاً السرد والتعليل والاستدلال والاستنباط وبعض عمليات التفكير العليا والدنيا، منبهاً على موضع النقل من المصادر السابقة، مبتعداً عن الإبهام والإطالة وصيغ الجزم الحتمية في أحكامه.

---

(١) من كتب المصطلح المشهورة: مقدمة ابن الصلاح لابن الصلاح الشهرزوري، ومعرفة علوم الحديث للحاكم النيسابوري، والمحدث الفاصل بين الراوي والسامع للرامهرمزي وغيرها كثير.

المنهج التاريخي في النقد التطبيقي:

لابدّ من الإشارة بداية إلى تعريف النقد التاريخي من وجهة نظر دارسي النقد؛ فقد عرفه الدكتور فهد عكام رحمه الله بأنه: «هو النقد الذي لا يكون إلا خارجياً، نظراً لأنه يهتم بأصل النص أكثر من اهتمامه بطبيعته ومعناه، وهو يبحث عن حقيقة تحاول بالتحليل أن تبيّن إن كانت الوقائع المنطوقة مطابقة للواقع التاريخي»[١] وبمعنى آخر يمكن أن يقال إنَّ النقد التاريخي في مجال الأدب يبحث في صحة الشعر ويميز صحيحه من منحوله، كما يبحث في أولية الشعر في معانيه وألفاظه ويبين السابق واللاحق، أو المبدع والمقلد، أو السارق من المسروق منه على حدّ تعبير ابن وكيع التنيسي.

وهذا يعني أن له مظهرين اثنين يتجلى فيهما:

١ ـ التوثيق والرواية.

٢ ـ أبحاث السرقات الشعرية.

وسنكتفي هنا بالحديث عن المظهر الأول من مظاهر المنهج التاريخي في النقد التطبيقي، ذلك أن السرقات الشعرية قد بحثت مطولاً وخصصت لها دراسات كثيرة[٢] وقد سبق الحديث عن كتاب ابن وكيع في أثناء الحديث عن المنهج الوصفي.

ويحسن أن نشير هنا ـ ثانية ـ إلى تداخل المناهج لدى النقاد التطبيقيين،

---

(١) المرزباني: منزلته في حركة النقد العربي القديم للدكتور حسين الزعبي (رسالة ماجستير من جامعة دمشق): ٩٩ نقلاً عن رسالة الدكتور فهد عكام: أبو تمام، مبدع الإغراب لدى العرب: نظرته النقدية وفنه الشعري من جامعة باريس.

(٢) من تلك الكتب التي بحثت في السرقات كتاب: «مشكلة السرقات في النقد العربي» لمحمد مصطفى هدارة.

فالناقد الواحد قد يستعين بغير ما منهج واحد، وسنتخذ من كتاب (الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر) لأبي عبيد المرزباني (ت٣٨٤هـ) مثالاً للنقد التاريخي التوثيقي؛ فالكتاب مملوء بالأسانيد والروايات المختلفة، مما يجعل منه أقرب إلى التأريخ لأقوال العلماء النقاد في أغلاط الشعراء وتفضيل بعضهم على بعض.

اتبع المرزباني في كتابه خطوات المنهج التاريخي، فبدأ في مقدمته بتحديد المشكلة واختيار الموضوع، وذلك قوله مخاطباً من طلب منه تأليف الكتاب: «سألتَ... أن أذكر لك طرفاً مما أنكر على الشعراء في أشعارهم من العيوب التي سبيل أهل عصرنا هذا ومن بعدهم أن يجتنبوها ويعدلوا عنها»[١].

ثم أثبت خطة البحث فقال: «ابتدأنا بباب أَبَنَّا فيه عن حال السناد والإيطاء والإقواء والإكفاء وإن لم يكن هذا الكتاب مفتقراً إلى ذكره، إنما أوردناه لما جاء فيه من الأشعار المعيبة، ولأنها إذا نسبت إلى رواتها مجتمعة كان أبلغ فيما قصدنا له... وختمنا هذا الكتاب بباب أتينا فيه بما روي من ذم رديء الشعر وسفسافه والمضطرب منه»[٢].

والخطة ـ كما يفهم من كلامه ـ تتألف من ثلاثة أقسام:

١ ـ بيان عيوب الشعر من سناد وإيطاء وإقواء وإكفاء.

٢ ـ بيان مآخذ العلماء على الشعراء الجاهليين ثم الإسلاميين ثم المحدثين.

٣ ـ بيان ما جاء في ذم الشعر الرديء.

---

(١) الموشح: ١، (طبع دار نهضة مصر).

(٢) الموشح: ١.

ولم ينس المرزباني أن يشير إلى عمومية مصادره، وقد عبر عن ذلك بقوله: «أودعت هذا الكتاب ما سهل وجوده وأمكن جمعه وقرب متناوله»[١].

ولتنفيذ منهجه وخطته سلك المرزباني ثلاث طرق هي:

١ ـ توثيق النصوص.

٢ ـ توضيح الغامض منها.

٣ ـ تطويع النص لخدمة الخطة العامة للبحث والغرض الذي ألف لأجله الكتاب[٢].

ومن مظاهر توثيق النصوص عنده اهتمامه بسلسلة السند على طريقة المحدثين والمؤرخين؛ إذ إنه يعدّ الإسناد من أهم الطرق لإثبات نسبة النص إلى قائله، ولم يخل نص في الموشح من سند طويل أو قصير، وهو في ذلك دقيق يتحرى الصدق في إيراد الأخبار، ومن أمثلة ذلك قوله: «حدثني أحمد بن الجوهري، قال: حدثنا الحسن بن عليل العنـزي، قال: حدثنا علي بن الصباح الكاتب، قال: أخبرنا هشام بن محمد الكلبي؛ وأخبرني أبو ذر القراطيسي، قال: حدثنا ابن أبي الدنيا، قال: حدثني العباس بن هشام بن محمد الكلبي، عن أبيه، عن محرّر بن جعفر؛ وحدثني أحمد بن عبدالله العسكري، قال: حدثنا العَنَـزي، قال: حدثنا عمر بن شبّة، قال: حدثني أبو بكر العليمي الباهلي، قال: حدثني عطاء المِلْط؛ وحدثني محمد بن إبراهيم، قال: حدثنا أحمد بن يحيى النحوي، قال: حدثنا ابن الأعرابي؛ وحدثني أحمد بن محمد الجوهري قال: حدثنا الحسين بن علي المهري، قال: حدثني الرياشي، قال: حدثنا حنظلة بن غسان

---

(١) الموشح: ٢، (طبع دار نهضة مصر).

(٢) انظر: المرزباني والموشح للدكتور منير سلطان: ٩٣.

من آل المهلب، عن رجلٍ ذكره؛ قالوا: دخل أرطاة بن سهية المري على عبد الملك بن مروان وقد أتت عليه عشرون ومئة سنة ـ وقال بعضهم: ثلاثون ومئة سنة ـ فقال له عبد الملك: ما بقي من شعرك يا بن سهية؟ فقال: والله ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب، ولا يجيء الشعر إلا على مثل هذه الحال ـ وقال بعضهم: إلا مع إحدى هذه الخلال ـ وإني على ذلك لَلَّذي أقول:

رأيتُ المرءَ تأكلُهُ الليالي ... كأكلِ الأرضِ ساقطةَ الحديدِ

وما تبغي المنيّةُ حين تأتي ... على نفسِ ابن آدمَ مِنْ مزيدِ

وأعلمُ أنها ستكرُّ حتى ... تُوَفِّي نذرَها بأبي الوليدِ

وكان أرطاة يكنى أبا الوليد، فارتاع عبد الملك وكان أيضاً يكنى بأبي الوليد واشتدّ عليه وتغيّر وجهه، وظنّ أنه يعنيه؛ فقال: لَمْ ترع يا أمير المؤمنين؟ إني لم أعْنِكَ، وإنما عنيت نفسي؛ أنا أبو الوليد. فقال عبد الملك: وإياي والله لَتُوَفِّيَنَّ بي نذرها ـ وقال بعضهم: وأنا والله لتوفينّ بي نذرها، وقال بعضهم: وأنا أيضاً ستكرّ علي المنية حتى تذهب بنفسي، وقال علي بن الصباح: وحدثني أبو الحسين راوية المفضل بقصة أرطاة بن سهية هذه»[١].

والمرزباني لم يحشد هذا العدد من الأسانيد ولم ينبه على الفروق بين الروايات إلا زيادة في التوثيق والتثبت والتدقيق.

وربما نبه على زيادة بعض الرواة على بعض في بعض الأخبار[٢] أو نسبة لفظ الخبر إلى أحد رواته، كقوله: «والحديث على لفظ البربري»[٣].

(١) الموشح: ٣٧٧ ـ ٣٧٨ (طبع دار نهضة مصر).

(٢) الموشح: ٢٥٦.

(٣) الموشح: ٨٥.

وهو حريص على بيان مصدر الخبر وكيف حصل عليه؛ فبعض أخبار الكتاب قد وردته مشافهة وبعضها كتابة، وربما نسخ بعضها نسخاً كقوله: «نسخت هذا الخبر من خط أبي موسى الحامض هكذا»[١].

وحين يورد روايتين متعارضتين لخبر واحد يرجح بينهما أحياناً معتمداً على التواتر على طريقة المحدثين في الحكم على الأحاديث، كما صنع مع قصيدة أمية بن أبي الصلت التي منها:

مَـنْ لَـمْ يَمُـتْ عِبطَـةً يَمُـتْ هَرَمـاً المـوتُ كـأسٌ فـالمرءُ ذائقُهـا

يقول: «أخبر ابن دريد، قال: أخبرنا أبو حاتم، قال: حدثني الأصمعي، قال: الناس يروون لأمية بن أبي الصلت القصيدة التي فيها:

من لم يمت... (البيت)

قال: وهذه لرجل من الخوارج. قال: ولا يقال للموت كأس.

قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله: وروى الزبير بن بكار، عن رجاله أن هذه القصيدة لأمية. وروى الزبير أيضاً وغيره أن الحسن البصري قال: هي لأمية»[٢].

وهكذا، يتضح أن المرزباني لم يقف أمام النصوص والأخبار التي أوردها مستسلماً لها؛ فالأمانة العلمية فرضت عليه أن يحترم القارئ فقدم له علماً ونقداً منسوباً إلى أصحابه مهما كثروا، ووضَّح له أوجه الخلاف إن وجدت، ونبهه على ما في بعض الأخبار من غلط، كتدخله في رواية خبر عن رواة الشعراء جرير

(١) الموشح: ٢٨٥.

(٢) الموشح: ١١٢.

ونصيب وكثير وجميل والأحوص الذين ادعى كل واحد منهم أن صاحبه أشعر، فاحتكموا إلى سكينة بنت الحسين، «فأتوها فأخبروها فقالت لصاحب جرير: أليس صاحبك الذي يقول:

طرقَتْكَ صائدةُ القلوبِ وليسَ ذا حينَ الزيارةِ فارجِعِي بسلامِ

وأي ساعة أحلى للزيارة من الطروق؛ قبح الله صاحبك وقبح شعره...» وهكذا حتى استعرضت لكل راوية ما أخطأ فيه صاحبه، وبعد انتهاء الخبر يقول المرزباني: «قال الشيخ أبو عبيدالله المرزباني رحمه الله تعالى: في هذا الخبر خطأ عند ذكر كثير؛ لأن البيت الذي أوله: (يقرُّ بعيني ما يقرّ بعينها) للأحوص»[1].

أما مصادره، فقد كثرت وتنوعت، منها الرواية، إذ روى المرزباني عن عدد كبير من الكتاب والشعراء والفقهاء والمتكلمين وأصحاب المذاهب المختلفة، بواسطة أو من غير واسطة، يقول مرة: «حدثني» ومرة «حدثنا» و«أخبرني» و«أخبرنا» و«وجدت بخط فلان» و«كتب إلي فلان» و«أنشدنا» و«روى فلان».

ومن مصادره أيضاً الكتب، وربما أخذ عليه بعض الدارسين أنه ترك النصوص غفلاً من الإشارة إلى مصادرها[2]، اللهم إلا الإشارة الصريحة إلى رسالة لعبدالله بن المعتز نبه فيها على محاسن شعر أبي تمام ومساويه[3].

لكنه لم يغفل نصاً من نسبته إلى قائله، بأن يقول: قال فلان، وقد تنوعت

---

(١) الموشح: ٢٥٤، وتمام بيت الأحوص: (وأَحسنُ شيءٍ ما به العين قَرَّتِ).

(٢) انظر الموشح والمرزباني: ١٢٣.

(٣) انظر الموشح: ٤٧٠.

اختصاصات العلماء الذين روى عنهم؛ فمنهم اللغويون كالأصمعي وأبي عمرو ابن العلاء، والنحاة كثعلب، والنقاد كابن سلام وابن قتيبة وابن المعتز وقدامة بن جعفر، والأدباء كأحمد بن أبي طاهر ومحمد بن داود الأصفهاني وأحمد بن عبدالله بن محمد بن عمار الكاتب، وغيرهم.

أما الفوائد التي جناها المرزباني من اتباعه المنهج التاريخي فكثيرة جداً، نذكر منها:

١ ـ إثبات السرقة عن طريق الإسناد التاريخي:

وذلك كثير في الكتاب، ومن أمثلته قوله: «أخبرنا ابنُ دريد، قال: أخبرنا الرياشي؛ وكتب إلي أحمد بن عبد العزيز، أخبرنا عمر بن شبة؛ قالا: كان الفرزدق مهيباً تخافه الشعراء، فمرّ يوماً بالشمردَل اليربوعي وهو ينشد قصيدة حتى بلغ إلى قوله:

وَمَا بَيْنَ مَنْ لَمْ يعطِ سمعاً وطاعةً وبين تَمِيمٍ غيرُ حزِّ الحلاقمِ

فقال: والله لَتتركنَّ هذا البيت أو لتتركنَّ عرضَك؛ فقال: خذه على كُرْهٍ مني، لا بارك الله لك فيه، فجعله الفرزدق في قصيدته التي أولها:

تحنُّ بزوراءِ المدينةِ ناقتي حنينَ عَجُولٍ تبتغي البَوَّ رائمِ»[(١)]

٢ ـ إثبات الأخطاء عن طريق الإسناد:

والكتاب موضوع أصلاً لبيان مآخذ العلماء على الشعراء، ومن الأخبار عن الأخطاء في الوزن الشعري مثلاً الخبر الذي رواه عن أبي الحسن علي بن هارون قال: «كان ابن عمي أبو الحسن أحمد بن يحيى يقرأ على أبي الغوث يحيى بن

(١) الموشح: ١٧١ ـ ١٧٢.

البحتري أشعار أبيه بحضرة عمي أبي أحمد يحيى بن علي عند قدوم أبي الغوث على العباس بن الحسن ومَدْحِه إياه بقصيدة دالية أوصلها عمي إلى العباس، فأمر له بمئة دينار وثياب، فأقام مدة، فلما عزم على الشخوص أمر له بألف درهم تحمَّل بها، فكان مما قرئ عليه، وأنا حاضر، القصيدة التي مدح بها البحتريّ الحسن بن سهل، وأولها:

مـــا بعينَـــيْ هـــذا الغـــزال الغريـــرِ

إلى أن انتهى العرضُ إلى هذا البيت:

وكــأنَّ الأيــامَ أُوْثِــرَ بالحُــسْـ ـــنِ عليهـا يـومُ المهرجـانِ الكبيـرِ

فقال له أبو الحسن ابن عمي ـ وقد اعتبرت النسخ الحاضرة فكانت متفقة على هذا البيت المكسور لأنه يزيد سبباً وهو الواو والياء من (يوم) ـ فقال أبو الحسن: يا أبا الغوث، ألا ترى إلى هذا الغلط على أبي عبادة الذي لا يُتَّهم بمثله، وقد أجمعت النسخ عليه، فقال: هكذا قال الشيخ؛ فأقبل عليه عمي يبين له موضع الكسر، ويقطعه له، ويزنه بالبيت الذي قبله والبيت الذي بعده، وهو غير مستنكر له بذوقه، وسامَهُ عمّي تغييره، فأبى ذلك، وقال: أغيِّرُ شعر الشيخ؟ فقال عمي: هذا رجل قد وجب له علينا حق، وسار له فينا مدح، ويلزمنا تغيير هذا الكسر حتى لا يُعاب به؛ فغضب حتى ظهر الغضب ظهوراً لم يستحسن عمي معه أن يزيد في الكلام»[١].

٣ ـ إثبات تلمذة شاعر على آخر:

ومن أمثلة ذلك حديث البحتري معترفاً بفضل أبي تمام عليه، قال المرزباني:

---

(١) الموشح: ٥٠٥ ـ ٥٠٦.

«أخبرني الصولي، قال: حدثني الحسين بن إسحاق قال: قلت للبحتري: الناس يزعمون أنك أشعر من أبي تمام؛ فقال: والله ما ينفعني هذا القول، ولا يضرّ أبا تمام، والله ما أكلت الخبز إلا به، ولوددت أن الأمر كما قالوه، ولكني والله تابعٌ له، لائذٌ به، آخذٌ منه، نسيمي يركد عند هوائه، وأرضي تنخفض عند سمائه»[1].

وبعد أن أورد المرزباني هذا الخبر نقل عن الصولي ما استنبطه منه وهو قوله: «وهذا من فضل البحتري، أن يعرف الحقّ، ويقرّ به، ويذعن له. وإني لأراه يتّبع أبا تمام في معانيه حتى يستعير مع ذلك بعض لفظه، فلا يقع إلا دونه ويعود في بعضها طبعه تكلفاً وسهله صعباً».

٤ ـ معرفة مدى معاناة الشاعر في نظم شعره:

إذا انقطع عنه مدة ثم عاد إليه، ومثال ذلك قوله: «حدثني علي بن هارون، قال: أخبرنا أبو الغوث يحيى بن البحتري عن أبيه أنه أجبل عشر سنين؛ فما كان يستطيع أن يقول بيتاً من الشعر، قال: ثم دعاني في وقت من الأوقات، فقال لي: تعال يا بني؛ فجئت إليه فقال: اكتب. وأقبل يملي عليّ ابتداء قصيدة قد كان قال بعضها، ووسط قصيدة، وقطعةً من مدح من قصيدة، وتشبيباً من أخرى، فقلت له: يا أبتِ، ما هذا؟ وظننته من أشعار له قديمة، فقال لي: يا بني، قد عرفتَ المدة التي قطعتُ فيها قولَ الشعر، ووالله ما كنتُ أستطيع فيها أن أنظم بيتين؛ وأما الآن فقد اطلعت طِلْع بحر من الشعر لا يلحق غوره»[2].

---

(١) الموشح: ٥٠٧.

(٢) الموشح: ٥١٠.

٥ ـ الكشف عن عقيدة الشاعر:

ومثال ذلك ما رواه المرزباني قال: «أخبرني محمد بن يحيى، قال: حدثنا إبراهيم بن عبدالله الكجّي، قال: قلت للبحتري: وَيْحَكَ! تقول في قصيدتك التي مدحت بها أبا سعيد:

أَ أَفَــاقَ صَــبٌّ مِــنَ هَــوىً فَأُفِيقـا ....

يَرْمُــونَ خَــالِقَهُمْ بِــأَقْبَحِ فِعْلِهِــم وَيُــــحَرِّفُونَ كَلاَمَــــهُ المَخْلوقــا

أصِرْت قدرياً معتزلياً؟ فقال لي: كان هذا ديني في أيام الواثق، ثم نزعت عنه في أيام المتوكل؛ فقلت له: يا أبا عبادة، هذا دينُ سوءٍ يدور مع الدول»[1].

٦ ـ الكشف عن الظروف المحيطة بقصيدة ما:

ومثال ذلك ما رواه المرزباني قال: «حدثني أحمد بن محمد بن زياد، قال: سألت أبا الغوث عن السبب في خروج أبيه عن بغداد؛ فقال لي: كان أبي قد قال في قصيدته التي رثى فيها أبا عيسى بن صاعد أبياتاً وجد بها بعضُ أعدائه عليه مقالاً، فشنَّع عليه أنه ثَنَوِيٌّ، ودارت في الناس، وكانت العامةُ حينئذ غالبةً ببغداد، فخافهم على نفسه؛ فقال لي: قم بنا يا بنيَّ حتى نطفئ عنا هذه الثائرة بخَرْجَةٍ نلمُّ فيها ببلدنا ونعود، قال: فخرجنا، وأقام فلم يعد. قال: والأبيات:

أُخَيَّ مَتَى خَاصَمْتَ نَفْسَكَ فَاحْتَشِدْ لَهَا، وَمَتَى حَدَّثْتَ نَفْسَكَ فَاصْدُقِ

أَرَى علل الأشيَاء شَتّى، ولا أَرَى التـــ ـــجَمّع إلا عِـــلَّةً للتَّـــفرُّقِ

أرى العيشَ ظِلاً تُوشِكُ الشَّمْسُ نَقْلَهُ فَكِسْ فِي ابْتِغَاءِ العَيْشِ كَيْسَكَ أَوْ مُـقِ

---

(١) الموشح: ٥٢٢.

أرَى الـدَّهْرَ غُـولاً لِلنُّفُـوسِ وَإِنَّمَـا يَقِي اللهُ فِي بَعضِ المَوَاطِنِ مَنْ يَقِي
فَلا تُتْبِـعِ المَاضِي سُؤالك لِمْ مَـضَى وعرِّجْ على الباقي فـسائلْهُ لِـمْ بقـي
ولَـــمْ أرَ كالــدُّنيَا حَليلَـــةَ وَامِـــقٍ محـبٌّ متـى تَحْـسُنْ بِعَيْنَيْـهِ تَطلُـقِ
تَرَاهَــا عَيَانــاً وهْــيَ صَــنْعَةُ وَاحِــدٍ فَتَحـسَبُها صُـنْعَيْ حَكِـيمٍ وأَخـرَقِ»[1]

وثمة فوائد أخرى لا يتسع المقام لذكرها.

مما سبق نجد أن النقد التاريخي يحقق فوائد جمّة توضح للنقاد والدارسين أموراً غامضة في حياة الشاعر وفي فنه، وتحدد في كثير من الأحيان طبيعة الظروف التي أحاطت بالشاعر وهو يبدع شعره، وتبين إلى أي مدى كان التوفيق في القصيدة بالنظر إلى تلك الظروف، وتعطي رؤية للآثار الأدبية من خلال الطراز السائد في عصرها أو الأعراف النقدية المواكبة لها، وأخيراً يمكن أن يقال: «إذا جهلنا التاريخ فسوف نشوه معنى النصوص»[2].

* * *

(١) الموشح: ٥٢٤ ـ ٥٢٥.

(٢) مناهج النقد الأدبي لإمبرت: ١١٦.



الفصل الرابع

المنهج الاستقرائي في النقد التطبيقي

يأتي الاستقراء في اللغة مصدراً للفعل (استقرأ)، وهو يعني طلب القراءة[1]. والاستقراء: التتبع من (استقريت الشيء): إذا تتبعته[2].

أما في الاصطلاح فقد عرفه الشريف الجرجاني والتهانويّ بأنه: «الحكم على كلّي بوجوده في أكثر جزئياته»[3].

وعرّفه أبو البقاء الكفوي بأنه: «تتبع جزئيات الشيء»[4].

وهو نوعان: تام، وهو الاستقراء بكل الجزئيات على الكلي، وهو يفيد اليقين؛ وناقص: وهو الاستقراء بأكثر الجزئيات، وهو يفيد الظن[5].

والمنهج الاستقرائي في البحث: هو المنهج الذي يعتمد الاستقراء أداة للبحث، وبالاستقراء يصل العلماء إلى القضايا العامة، وله مراحل هي:

أ ـ الملاحظة والتعريف.

ب ـ جمع الأمثلة والموازنة بينها.

---

(١) انظر لسان العرب (قرأ).

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون: ١/ ١٧٢.

(٣) كتاب التعريفات: ٣٧، وكشاف اصطلاحات الفنون: ١/ ١٧٢.

(٤) الكليات: ١٠٥.

(٥) انظر الكليات: ١٠٥.

ج ـ وضع النتائج وتدعيم الملاحظة بالقاعدة[١].

والمنهج الاستقرائي في البحث من أقدم المناهج التي عرفها العلماء، وكان أرسطو أول من استخدم كلمة استقراء[٢]، ويرى بعض الباحثين أنه كان يعني بالاستقراء مايؤدي بالطالب إلى الانتقال من الجزئي إلى الكلي، ويرى آخرون أنه كان يعني إيراد الأمثلة التي تقوم دليلاً على صدق نتيجة عامة[٣].

ويعرف أرسطو الاستقراء بأنه: إقامة قضية عامة ليس عن طريق الاستنباط، وإنما بالاتجاه إلى الأمثلة الجزئية التي يكمن فيها صدق تلك القضية العامة، أو هو البرهنة على أن قضية ما صادقة صدقاً كلياً بإثبات أنها صادقة في كل حالة جزئية إثباتاً تجريبياً[٤].

ملامح المنهج الاستقرائي في النقد التطبيقي:

تبدأ البحوث الأدبية والنقدية عادة من الجزئيات والمفردات والأمثلة، فتبدأ مثلاً من قصيدة وتقرن إليها قصائد أخرى في عصر معين، لتستخلص ما تشترك فيه من خصائص أو ظواهر معينة، وقد تبدأ من أبيات مفردة في قصيدة لتصل إلى خاصة أو ظاهرة تقيد بها.

والاستقراء لا يلغي الفرض ولكنه يؤخره حتى ينتهي من جمع الجزئيات، حتى إذا جمعها الباحث والناقد مضى يدرسها ويحاول استخلاص خصائصها، وحينئذ قد يفترض خاصة، ولكنه يعود إلى الجزئيات ليرى مدى صحتها، ويتطلب ذلك دقة في الملاحظة.

---

(١) أصول البحث العلمي ومناهجه لأحمد بدر: ٣٣.

(٢) وتعني في اليرنانية: «المؤدي إلى».

(٣) الاستقراء والمنهج العلمي: ٢٧.

(٤) انظر المرجع السابق: ٤٢.

يقول الدكتور شوقي ضيف: «والاستقراء بحق عماد البحث الأدبي وقوامه»[1] ولا يمكن لدارس أو ناقد أن يصدر حكماً على شاعر ما دون الرجوع إلى شعره كله أو إلى معظمه، يفحصه ويدوّن ملاحظاته الجزئية على كل بيت أو قصيدة ثم يصل إلى أحكام دقيقة.

ويصحب الاستقراء دائماً الاستنباط، والباحث الأدبي يستقري الجزئيات ويجمعها ثم يفحصها ليدوّن ما يستنبطه من خصائصها وصفاتها الكلية مستعيناً على ذلك ببيان الأسباب والدوافع التي تكمن وراء ورودها هكذا، وعلى هذه الشاكلة يكون البحث الأدبي والنقدي: إنه استقراء واستقصاء للنصوص وإحاطة بها من جميع أطرافها، وهو استنباط واشتقاق من النصوص للخصائص والصفات مع بيان العلل الباطنة المتمكنة، ولابد مع كل استنباط من نصوص يستخرج منها، أما إذا لم يقترن الاستنباط بنصوص فإنه لا يكون حينئذ استنباطاً بل يكون فرضاً، وفي إصدار الفروض غير المستمدة من النصوص الداعمة لها أشدُّ الأذى للعلم والبحث الأدبي. . . والفرض إن لم تسعفه الشواهد والنصوص لإثبات صحته فقد قيمته فقداناً تاماً، ومهمة الباحث الأدبي والناقد ليست إطلاق الفروض وإنما دراسة النصوص والأمثلة واستخلاص الخصائص والظواهر الأدبية.

ولا شك أن المنهج الاستقرائي هو المنهج الذي غلب على عمل النقاد التطبيقيين في القرنين الرابع والخامس الهجريين؛ فقد كان الناقد يضع قاعدة أو يطلق حكماً نقدياً ثم يورد الأمثلة التي تقوم دليلاً على قاعدته أو حكمه. ويكاد يكون هذا عاماً عند النقاد جميعهم؛ ويمكن التمثيل للنقاد الذين اعتمدوا على الاستقراء في نقدهم بالقاضي الجرجاني والآمدي والصاحب بن عباد

---

(١) البحث الأدبي: ٣٨.

والعميدي وابن وكيع وغيرهم، وفيما يأتي نماذج من الاستقراء عند النقاد التطبيقيين:

نماذج من الاستقراء في (الوساطة) للقاضي الجرجاني:

أراد القاضي الجرجاني أن يدافع عن أبي الطيب المتنبي، فلجأ إلى مبدأ قياسه بأشباهه من الشعراء المتقدمين، أي إثبات أن الآخرين قد غلطوا كما غلط أبو الطيب، ولذلك أطلق قاعدته التي تقول: «وأيّ عالم سمعت به ولم يزلّ ويغلط! أو شاعر انتهى إليك ذكره لم يهفُ ولم يسقط»[1]. ورأى أن هذه القاعدة تنطبق على الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ولإثبات ذلك أورد قريباً من عشرين مثالاً من أشعار القدماء غلط أصحابها في النحو، وقريباً من سبعة عشر مثالاً غلط أصحابها في المعاني، ليخلص من ذلك إلى نتيجة تدعم قاعدته التي ذُكِرَت آنفاً. وهو في ذلك يتّبع مراحل الاستقراء الثلاث: الملاحظة، وجمع الأمثلة، ووضع النتائج المدعمة للملاحظة.

ومن أخطاء النحو التي استشهد بها: نصب الفعل الأمر في قول امرئ القيس[2]:

يا راكباً (بَلِّغَ) إخواننا ... مَنْ كَانَ مِن كِنْدَةَ أو وائلِ

وتسكين المضارع المجرد عن الناصب والجازم في قوله أيضاً[3]:

فاليوم أَشْرَبْ غيرَ مُسْتَحْقِبٍ ... إِثْماً مِنَ اللهِ ولا وَاغِلِ

---

(١) الوساطة ٤.

(٢) السابق: ٥.

(٣) الوساطة: ٥.

وحذف النون من المثنى غير المضاف في قوله أيضاً[١]:

لــــها مَتـــْنتان خَـــظَاتا كمـــا أَكَـــبَّ عـــلى سَـــاعِدَيْه النَّمِـــرْ

وحذف النون من الفعل المضارع المسند إلى ياء المؤنثة المخاطبة المجرد عن الناصب والجازم في قول طرفة:

قـــد رفـــع الفـــخ فمـــاذا تحـــذري

أو تسكين الفعل المضارع المجرد من الناصب والجازم كقول لبيد[٢]:

تَـــرَّاكُ أَمْكِنَـــةٍ إذا لَـــمْ أَرْضَـــها أو يـرتبطْ بَعْـضَ النُّفـوسِ حِمامُهـا

وضم المعطوف على المنصوب في قول الفرزدق[٣]:

وعَضُّ زَمَانٍ يـابْنَ مَـرْوانَ لـم يَـدَعْ مِـنَ المـالِ إلا مُـسْحَتاً أو مُجَلَّـفُ

وإدخال الألف واللام على الفعل في قول ذي الخِرَق الطُّهَوِي[٤]:

يَقُولُ الخَنا وأَبْغَـضُ العُجْـمِ ناطِقـاً إلى رَبِّنـا صَـوْتُ الحمـارِ الْيُجَـدَّعُ

وفتح نون المثنى في قول بعض الرجاز[٥]:

كانَـــتْ عَجُـــوزاً عُمِّـــرَتْ زَمانـــا

(١) الوساطة: ٥.

(٢) الوساطة: ٥.

(٣) الوساطة: ٦.

(٤) الوساطة ٦، والبيت في الخزانة: ١/ ١٠.

(٥) الوساطة: ٧.

وَهْــــيَ تَـــرَى سَــــيِّئَها إِحْـــــسانا
تَعْـــرِفُ منهـــا الأَنْـــفَ والعَيْنَانـــا

ومن أخطاء الشعراء في المعاني خطأ زهير عندما ذكر أن الضفادع تخاف الغرق في قوله(١):

يَخْـرُجْنَ مِـنْ شَـرَبَاتٍ ماؤُهـا طَحِـلٌ   على الجُذوعِ يَخَفْنَ الغَـمَّ والْغَرَقـا

وتقصير أبي ذؤيب في وصف الفرس بقوله(٢):

قَـصَرَ الـصَّبوحَ لهـا فَـشُرِّجَ لَحْمُهـا   بـالنِّيِّ فهْـي تَثُـوخُ فيهـا الإصْـبَعُ

ونقل قول الأصمعي تعليقاً عليه: «حمار القصّار خير من هذا، وإنما يوصف الفرس بصلابة اللحم»(٣).

وقد أشار الجرجاني تعقيباً على الأمثلة التي ساقها مما يتضمن أغلاطاً لشعراء جاهليين وإسلاميين إلى أن هناك أمثلة أخرى، فقال: «وأشباه ذلك مما يكثر تعقّبه، ولم نذكر إلا اليسير منه فيما نريده» ليخلص إلى نتيجة تدعم قاعدته النقدية التي سبقت الأمثلة، وفيها يقرر أن الغلط عام وشامل وأن «المتقدم يضرب فيها بسهم المتأخر، والجاهليَّ يأخذ منه ما يأخذ الإسلامي»(٤).

ومن الملحوظات النقدية أو الأحكام التي أَتْبَعَها باستقراء أمثلتها عند الشعراء نسبته الغموض والتكلف إلى بعض أشعار أبي تمام، وقد أتى بأكثر من

(١) الوساطة: ١٠.
(٢) الوساطة: ١١.
(٣) الوساطة: ١٢.
(٤) الوساطة: ١٥.

سبعة عشر بيتاً تثبت ذلك[١]، ونسبته المنقاد والمطبوع من الشعر إلى البحتري وأتى بسبعة وعشرين بيتاً لإثبات ملحوظته[٢]. وصنع مثل ذلك عندما حكم على شعر جرير بالعذوبة وعلق على قصيدته التي أولها:

أَلاَ أَيُّها الوادي الذي ضَمَّ سَيْلُه إلينا نَوَى ظَمْيَاءَ حُيِّيْتَ واديا

بقوله: «وإنما أثبتُّ لك القصيدة بكمالها، ونسختها على هيئتها، لترى تناسب أبياتها وازدواجها، واستواء أطرافها واشتباهها، وملاءمة بعضها لبعض، مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والأغراض»[٣].

وفي موضع من الكتاب يحدد طريقته في إيراد الأمثلة والشواهد على القضايا والأحكام التي يذهب إليها فيقول: «قد وفينا لك بما اقتضاه شرط الضمان وزدنا، وبرئنا إليك ما يوجبه عقد الكفالة وأفضلنا، ولم تكن بغيتنا استيفاء الاختيار، واستقصاء الانتقاد؛ فيقال: هلاّ ذكرت هذا فهو خير مما ذكرتَ، وكيف أغفلت ذاك وهو مُقَدَّم على ما أثبتّ! وإنما دعوناك إلى المقاصَّة، وسِمْناك في ابتداء خطابنا المحاجّة والمحاكمة، فلزمنا طريقة العدل فيها، والتقطنا من عُروض الديوان أبياتاً لم نذهب إن شاء الله في أكثرها عن جهة الإصابة، فإن وقع في خلالها البيت والبيتان فلأن الكلام معقود به، والمعنى لا يتمّ بدونه، وما يتقدمه وما يليه مفتقر إليه، أو لغرض لا تعظم الفائدة إلا بذكره، ويضيق هذا القدر من الخطاب عن استقصاء شرحه، أو لسهوٍ عارَضَ التمييز، وغفلةٍ لابست

(١) الوساطة: ٢٠.

(٢) السابق ٢٥.

(٣) الوساطة: ٣١.

الاختيار»[١] وهو يشير في هذا النص إلى أنه:

- لا يقصد الاستيفاء والاستقصاء في ذكر الأمثلة.

- التقط من الديوان ما ظن أنه شاهد صدق للأحكام التي ذكرها.

- كان يحرص على إيراد بيت الشاهد فقط إلا إذا ارتبط بمعنى سابق أو لاحق، أو لغرض قصد إليه لتتم الفائدة التي يوردها في أثناء الاستشهاد.

وهو يقترح على قارئ كتابه أن يَحذف من الأمثلة التي ذكرها ما يشاء وأن يسقط ما يريد، فإن فعل ذلك لم يجد بدّاً من الاقتناع بما ذهب إليه القاضي، يقول: «وقد جعلنا لك أن تحذف منه ما أحببت، وأَبَحْنا لك أن تسقط ما أردت، فإن الذي يفضل نقدك منه، ويوافقنا رأيك عليه، ينجز وعدك ويبلغ غايتك، ويبقى ما وقعت الموافقة عليه بيننا وبينك. ثم طالع بقية شعره، وتصفح فضالة ديوانه لتعلم أنا لم نقصد استيعاب عيونه، وأخذ صفوته ولبابه»[٢].

وقد ترك القاضي الجرجاني باب الاستقراء والنقد مفتوحاً لغيره، ولم يدَّعِ أنه بلغ الغاية في الفصل بين المتخاصمين حول المتنبي في سرقاته، وقد قال: «وقد أتينا على ما حضرنا من هذا الكتاب، ونبُّنا عنك في جمعه واستحضاره ولَقْطه، وتصفّح الدواوين، ولقاء العلماء فيه، وبيضنا أوراقاً لما لعله شذّ عنا من غريبه، وما عسانا نظفر على مرور الأوقات به، وما نأبى أن يكون عندك، أو عند أحد من أصحابك فيه زيادات لم نعثر بها، أو لطائف لم نفطن إليها، إن كنت على ثقة من علمك، وبصيرة بما عندك، وعرفت من طرق السرق، ووجوه النقل

(١) الوساطة: ١٧٧.

(٢) الوساطة: ١٧٧ ـ ١٧٨.

ما يسوغ فيه حكمك، وتُعدَّل فيه شهادتك، فلا بأس أن تلحق به ما أصبته، وأن تضيف إليه ما وجدته بعد أن تتجنَّب الحيف، وتتنكب الجَوْر، وتعلم أن وراءك من النقاد من يعتبر عليك نقدك، ومن لا يستسلم للعصبيّة استسلامك»[١].

وهذا الكلام في غاية الأهمية لأنه يصف المراحل التي قام عليها استقراء القاضي الجرجاني والتي تتلخص في الجمع، واستحضار الشواهد، وتصفح الدواوين، ولقاء العلماء، وبعد ذلك تبييض الأوراق، وإفساح المجال للزمن والمطالبة المستقبلية أن تأتي بجديد، كل ذلك والقاضي الجرجاني يضع في حسبانه ناقداً رقيباً يعدّ عليه آراءه وينظر فيها، وهو ما أشار إليه بقوله: «وتعلم أن وراءك من النقاد من يعتبر عليك نقدك ومن لا يستسلم للعصبية».

وهكذا نرى أن القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة قد اتَّبع المنهج الاستقرائي في البحث والبرهنة على الأحكام النقدية التي أوردها، مما يَجعَل كتابه رائداً بين كتب النقد المنهجي إلى زماننا هذا.

وقريب من صنيع الجرجاني في (الوساطة) ما قام به الآمدي في (الموازنة)، وذلك أنه كان حريصاً في إيراده للشواهد والأمثلة على ما يقنع القارئ، فإذا اكتفي بذكر بعض الشواهد نبه على ذلك من مثل قوله في معرض الاستشهاد على المغالطة في شعر أبي تمام: «وإذا تأملت شعره وجدت أكثره مبنياً على مثل هذا وأشباهه، وفيما ذكرته من هذه الأمثلة من شعره ما دلّك على سواها»[٢].

بقي أن نذكر أن مظاهر الاستقراء في النقد التطبيقي قد تنوعت تبعاً لتوجّه النقاد، وقد تجلت هذه المظاهر في:

---

(١) الوساطة: ٤١٠ ـ ٤١١.

(٢) الموازنة: ١/ ٢٧٩.

- تتبع الأخطاء بأنواعها اللغوية والتركيبية والعروضية والبلاغية والمعنوية.
- تتبع السرقات.
- الموازنة بين الأشعار المختلفة.

وقد بحثت هذه النقاط فيما سبق، ولا داعي للتطويل بتفصيل الحديث عنها. ويمكن أن يقال بعد هذه الإطلالة السريعة على المنهج الاستقرائي في النقد التطبيقي: إن هذا المنهج كان أهم وسيلة يصل الناقد التطبيقي من خلالها إلى أحكامه وإن الاستقراء التام قد عرفه النقاد التطبيقيون على نحو ما صنع أبو العلاء المعري في كتابه عبث الوليد حيث استقرى الأغلاط في ديوان البحتري جميعاً وذكرها كاملة وعلق على كل واحد منها.

كما عرف النقاد التطبيقيون الاستقراء الناقص وكان هذا أعم وأغلب، ومن نماذجه كتابا الوساطة والموازنة، وتبين أيضاً أن للاستقراء في النقد التطبيقي مظاهرَ منها تتبع السرقات وأغلاط الشعراء والموازنة بين أشعارهم.

* * *



إن المطّلع على النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس يرى أن النقاد اتخذوا التحليل وسيلة مناسبة للكشف عن عناصر الآثار الأدبية والحديث عن كل عنصر مفرداً، فتكلموا على الأفكار في الآثار الأدبية، كما تحدثوا عن العاطفة والخيال والألفاظ بطريقة يصدق أن يطلق عليها مصطلح المنهج التحليلي.

والتحليل لغةً مأخوذ من حَلَّ العقدة يَحُلُّها حَلاًّ: فتحها ونقضها فانْحَلَّتْ[1].

أما في الاصطلاح فإن المنهج التحليليّ متبع في فروع معرفية مختلفة، فقد عرَّف الفلاسفة التحليل بأنه: «منهج عام يراد به تقسيم الكلّ إلى أجزائه، وردّ الشيء إلى عناصره المكوّنة له»[2] وهو قريب من اصطلاح النقاد الذين يرون أن تحليل النص: «منهج نقدي قوامه التحليل المفصل للأثر الأدبي جزءاً جزءاً»[3].

وقد وردت تعريفات كثيرة للمصطلح المركب (تحليل النص) منها أنه «سبر غور الأثر الأدبي واستكشاف مكنوناته لكي يبين ما يظهر فيه»[4] وأنه

---

(١) اللسان (حلل).

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٥٢.

(٣) نفسه: ٥٢.

(٤) مناهج النقد الأدبي لديتشس: ٤٤٣.

«ممارسة التعمق المتأني للمعنى واستخراج الإيحاءات وما يضادها»[١] وأنه «إدراك العلائق الداخلية في الأعمال الأدبية، ودرجة ترابطها، والعناصر المنهجية فيها، وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة»[٢].

إن التعريفات السابقة وغيرها تجمع على أن هناك نظرتين تحليلية واطلاعية؛ أولاهما: تتعمق في مكونات النص وما يرتبط به، وتتناوله على أساس من وحداته الصغيرة التي يتشكل منها، لبيان ما يكتنزه من معانٍ وتلميحات جمالية تستتر وراء هذه الوحدات الصغيرة، وتمنح النص روحه التي يكون بها أدبياً، وثانيتهما: تكتفي بالوقوف على ظاهر الأثر الأدبي ولا تمنحنا رؤية حقيقية لما يريده الكاتب مما يكتب.

وجدير بالذكر هنا أن بعض الباحثين ذكر أن هذا المنهج ظهر أولاً في فرنسة على أنه وسيلة لتلاميذ المدارس في تعلم الأدب، وأنه يشكل في إنجلترة وأمريكة اتجاهاً من اتجاهات نقد الآثار الأدبية، وهو فيهما مختص بفحص الأثر الأدبي مع استبعاد كل ما هو خارج عن النص ذاته من مؤثرات خارجية أو اعتبارات تمتُّ إلى المؤلف بصلة ما[٣]. ولكن هذا الكلام غير دقيق، لأن النقاد العرب كما سنبين فيما يأتي قد اتخذوا التحليل وسيلة للوصول إلى الأحكام النقدية وتقويم الآثار الأدبية، فتحدثوا عن معنى النص وألفاظه وصوره وعاطفته حديثاً يدلّ على نضج في طريقة التناول والتحليل.

وغاية المنهج التحليلي في النقد التطبيقي لا تختلف من حيث المبدأ عن غاية

---

(١) نفسه: ٤٧١.

(٢) مناهج النقد المعاصر للدكتور صلاح فضل: ٨٧.

(٣) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٥٢.

بقية المناهج النقدية من كونها طرائق وتوجيهات في الوصول إلى فهم أعمق للنص.

ولكن خصوصية هذا المنهج وتميزه تكمن في توجهه إلى داخل النص الأدبي وجعل غايته تنحصر في اكتشاف مكونات النص وإخبارنا عما فيه، ولعل الشروح الشعرية تدخل في صميم المنهج التحليلي، لأنها في أبسط صورها تحليل لنص أدبي وكشف عن مكنوناته.

وللباحث أن يتساءل هنا، ترى هل بعض النصوص الأدبية أكثر مطاوعة للنقد التحليلي من نصوص أخرى؟ وهل تحليل شعر أبي تمام ـ مثلاً ـ المتضمن صنعة مقصودة وحرفية واضحة مثل تحليل شعر أبي العتاهية أو غيره؟ وهل تحليل الشعر المتضمن قصة في مستوى تحليل شعر مرسل غرضه الوصف أو المدح؟ ولماذا لم يتناول النقاد التطبيقيون شعر ابن الرومي بالتحليل النقدي على الرغم من أنه شاعر مكثر؟ كل هذه الأسئلة لها إجابة واحدة تقريباً هي أن مستوى التحليل النقدي يختلف من شعر إلى آخر بحسب طبيعة الشعر وأغراضه وأسلوبه، ولهذا نرى الآمدي في الموازنة بين الطائيين يركز أكثر على شعر أبي تمام ويتناوله بالتحليل والفحص والنقد.

ولابد من الحديث عن سمات النقد التحليلي العامة، وعناصر التحليل وأنواعه، وقرن ذلك بالأمثلة التطبيقية من النقد التطبيقي في القرنين الرابع والخامس الهجريين.

سمات النقد التحليلي العامة:

إن الناظر إلى النقد التحليلي يلاحظ أنه مسهب وطويل، وأنه يهتم بالعلاقات المتداخلة بين المعاني في أصغر أجزاء النص الأدبي، وأنه يعنى بالإيحاءات الجانبية والظلال التي تمر دون أن يلاحظها القارئ العادي أو المتخصص، وأنه يتطلب ذكاءً وصبراً وبصيرة نافذة، وأنه يتناوب بين الوصف والتقويم.

أما **الإسهاب والطول** فهما أبرز خصيصتين للنقد التحليلي، والمطلع على كتاب الموازنة مثلاً يلمح أن خمسة وأربعين بيتاً من أبيات أبي تمام استغرق تحليلها والكشف عن أخطائها مئة وخمس صفحات من الكتاب، وأن أحد الأبيات استغرق الحديث عنه خمس عشرة صفحة من المطبوع[١]، وهو قوله:

الـــودُّ للقُـــرْبى ولكـــنْ عُرْفُـــهُ   للأبعـــدِ الأوطـــانِ دونَ الأقـــربِ

فقد ذكر موضع الخطأ في هذا البيت بقوله: «نقص الممدوحَ مرتبةً من الفضل، وجعل ودّه لذوي قرابته، ومنعهم عرفه، وجعله في الأبعدين دونهم، ولا أعرف له في هذا عذراً يتوجه».

ثم ذكر حجج الخصوم الذين اعتذروا لأبي تمام وراح يناقشهم بإسهاب ويستشهد بالأمثلة من الشعر والقرآن، وهو يتكىء في تحليليه على إيراد أسئلة يفترض أن الخصوم طرحوها عليه وقد قدم لها بعبارات مثل: «فقال بعضهم» و«قال آخر» و«عارض آخر» و«قال آخر ممن يلتمس العذر لأبي تمام».

وبعد مناقشة طويلة وإيراد الأمثلة الكثيرة قال: «ولا أعرف لأبي تمام فيما قال عذراً يتوجَّهُ، ولا وجدت فيما تصفحته من أشعار العرب ما يجانسه إلا قول عامر بن صعصعة بن ثور الفقعسي:

لِمَـــنْ يـــزورُكَ مـــن أَشْـــرافِنا لَطَـــفٌ   وذي القرابـــةِ إدنـــاءٌ وتقريـــبُ

وأظن أبا تمام عثر به واستغربه فأخذ المعنى وزاد عليه زيادةً أخرجته إلى ذمّ الممدوح»[٢] ثم شرع يعتذر لعامر بن صَعصعة ويؤكد خطأ أبي تمام في

---

(١) الموازنة: ١/ ١٦٧.

(٢) الموازنة: ١/ ١٨٠.

المعنى الذي أتى به.

وكل ذلك نقد للمعنى دون غيره؛ فهو لم يتحدث عن العناصر الشعرية الأخرى في البيت كالألفاظ والوزن والخيال والتناسب وغير ذلك، مما يؤكد الصفة التي ألحقت بالنقد التحليلي من أنه مسهب طويل.

والصفة الثانية للنقد التحليلي هي أنه نقد **يهتم بالعلاقات المتداخلة بين المعاني والألفاظ** في أصغر أجزاء النص الأدبي، ويوضح كيف أن بعض الألفاظ قد تطلق في النصوص الأدبية ولا يراد بها ظاهرها، وهذا ما يدخل في باب الكناية والمجاز، وممن بحثه بتفصيل وتدقيق عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز)، كما اهتم أيضاً بالنظم الذي يربط الألفاظ والمعاني وجعل منه سبباً لجمال النص واستمتاع القارئ به، ومن الأمثلة التي ضربها لذلك ـ وأنقل المثل بطولِه لتكتمل الصورة ـ تعليقه على قول البحتري:

بلونا ضرائبَ مَنْ قد نرى فما إنْ رأينا لفتحٍ ضَرِيبا
هو المرءُ أبدَتْ له الحادثا تُ عزماً وشيكاً ورأياً صليبا
تنقَّلَ في خُلُقَيْ سُؤْدَدٍ سماحاً مرجًّى وبأساً مَهِيبا
فكالسيفِ إن جئتَهُ صارخاً وكالبحرِ إن جئتَهُ مُسْتثيبا

قال عبد القاهر: «فإذا رأيتها [الأبيات] قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورةً أن ليس إلا أنه قدّم وأخّر، وعرَّفَ ونكَّر، وحذف وأَضْمر، وأعادَ وكرَّر، وتوخّى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها (علم النحو) فأصاب في ذلك كله، ثم لطّف موضع صوابه، وأتى مأتىً يوجب الفضيلة.

أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله: (هو المرء أبدت لها الحادثات) ثم قوله: (تنقَّلَ في خُلُقَيْ سُؤْدَد) بتنكير (السؤدد) وإضافة (الخلقين) إليه، ثم قوله: (فكالسيف) وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ، لأن المعنى لا محالة: فهو كالسيف، ثم تكريره (الكاف) في قوله: (وكالبحر)، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله (صارخاً) هناك و(مستثيباً) ههنا؟ لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت أو ما هو في حكم ما عَدْدتُ»[١].

إن السبب الذي يجعل القارئ يستمتع بأبيات البحتري في رأي عبد القاهر هو تلك العلاقات بين ألفاظ البيت القائمة على الإضافة والعطف والتكرار وإيراد الحال وغير ذلك، وكلامه في صميم النقد التحليلي.

والسمة الثالثة من سمات النقد التحليلي أنه **يُعنى بالإيحاءات الجانبية والظلال** التي تمر دون أن يلاحظها القارئ العادي أو المتخصص، ويدخل في هذا الباب الكناية والاستعارة.

والمراد بالكناية كما يقول عبد القاهر: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردْفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه»[٢].

والأمثلة على الكناية مشهورة في العربية منها قولهم: (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة، و(كثير رماد القدر) يعنون كثير القِرى، ويقولون عن المرأة (نؤوم الضحى) يريدون أنها مترفة عندها من يخدمها.

وينقل عبد القاهر أن العرب إنما يفضلون الكناية ويرون أنها أبلغ من

---

(١) دلائل الإعجاز: ٨٦.

(٢) دلائل الإعجاز: ٦٦.

الإفصاح، وذلك أن الكناية تزيد في إثبات المعنى وتجعله أبلغ وآكد وأشد، ويشرح ذلك بقوله: «فليست المزية في قولهم: (جَمُّ الرماد) أنه دلّ على قِرى أكثر، بل أنك أثبتّ له القِرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجاباً هو أشدّ، وادّعيته دعوى أنت بها أنطق، وبصحتها أوثق»[١].

وفي الاستعارة أيضاً يعمد الأديب إلى إطلاق ألفاظ يريد غير ظاهرها، وقد عرفها عبد القاهر أيضاً بقوله: «الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول: (رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء) فتدع ذلك وتقول: (رأيت أسداً)»[٢]، ويرى أن العرب إنما يلجؤون إلى الاستعارة لأنَّها أبلغ تأثيراً في ذهن السامع وأكثر تأكيداً للمعنى وإثباتاً له، وفي ذلك يقول: «فليست المزية التي تراها لقولك: (رأيت أسداً) على قولك: (رأيت رجلاً لا يتميز عن الأسد في شجاعته وجرأته) أنك قد أفدت بالأول زيادة في مساواته الأسد، بل أفدت تأكيداً وتشديداً وقوة في إثباتك له هذه المساواة، وفي تقريرك لها، فليس تأثير الاستعارة إذن في ذات المعنى وحقيقته، بل في إيجابه والحكم به»[٣].

ويلاحظ أن النقد التحليلي **يتطلب فطانة وذكاءً وبصيرة نافذة**، ونرى ذلك عند النقاد التطبيقيين المبدعين أمثال عبد القاهر والقاضي الجرجاني والآمدي، والأمثلة التي تدل على ذلك أكثر من أن تحصى، نذكر منها تعليق عبد القاهر

---

(١) نفسه: ٧١.

(٢) نفسه: ٦٧.

(٣) دلائل الإعجاز: ٧١.

الجرجاني على قول ابن المعتز:

وإني على إشفاقِ عيني من العدى ... لتجمَحُ مِنّي نظرةٌ ثم أطرقُ

فقد رأى أن بعض المستحسنين لهذا البيت يرون «أن هذه الطلاوة وهذا الظّرف، إنما هو لأن جعل النظر (يجمح) وليس هو لذلك؛ بل لأن قال في أول البيت (وإني) حتى دخل اللام في قوله (تجمح) ثم قوله (مني) ثم لأن قال (نظرةٌ) ولم يقل (النظر) مثلاً، ثم لمكان (ثم) في قوله: (ثم أطرق)، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف، وهي اعتراضه بين اسم (إن) وخبرها بقوله: (على إشفاق عيني من العدى)»[1].

وفي المثال السابق نرى كيف أحاط عبد القاهر بمواضع الحسن في بيت ابن المعتز، ولم ينصرف إلى التسرع في ذكر موضع واحد رآه المستحسنون غيره، بل ذكر عدّة أوجه جعلت البيت جميلاً في نظره، وهذا إنما يدل على بصيرة نافذة وملاحظة قوية وذوق أدبي رفيع.

وقد أشار هو نفسه إلى ضرورة إعمال العقل والفكر حتى تكون النتائج مرضية والأحكام مقبولة، وتلك عدّة الناقد المتمرس، وفي ذلك يقول: «وإنما نحن في أمور تُدرَكُ بالفِكَرِ اللطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفَهْم، فليس دَرَكُ صوابٍ دركاً فيما نحن فيه حتى يشرُف في موضعه، ويصعب الوصول إليه، وكذلك لا يكون تركُ خطأ تركاً حتى يحتاج في التحفظ منه إلى لطف نظر، وفضل رويّة، وقوّة ذهن، وشدّة تيقّظ. وهذا باب ينبغي أن تراعيه وأن تُعنى به، حتى إذا وازنت بين كلام وكلام دريت كيف تصنع، فضممت إلى كل شيء شكله، وقابلته بما هو

---

(١) دلائل الإعجاز: ٩٨ ـ ٩٩.

نظير له، وميزت ما الصنعة منه في لفظه، ممّا هي منه في نظمه»[١].

ومن سمات النقد التحليلي أنه وصفي معياري، بمعنى أنه يعتمد في التحليل على وصف مكونات الأثر الأدبي ويمزجها بإصدار الحكم التقييمي، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها تعليق المعري على قول البحتري:

وَأَذَمُّ الفِتْيَانِ مَنْ بَاتَ يُلْقَى   دُونَ باغِيهِ سِتْرُهُ وَحِجَابُهْ

فهو يصف الظاهرة بقوله: (أَذَمُّ) ههنا يريد به أفعل من الذمّ أي أحقّ الفتيان بالذم» ثم يصدر الحكم فيقول: «وهذا رديء جداً، ويفتقر إلى سماع، وهو يشبه هذا ألوَمُ من هذا، أي أحق باللوم منه»[٢].

والمتتبع للنقد التحليلي يلمح طريقة تكاد تكون مطردة عند جميع النقاد هي إيراد الشاهد موضع الانتقاد ثم تحليله وفقاً للغاية التي يريدها الناقد؛ إذ ربما حلله لغة، أو وصف مواطن البديع فيه، أو مواضع الخطأ في الوزن، وغير ذلك من أبواب التحليل التي سترد فيما بعد، والمرحلة الثالثة هي إصدار الحكم النقدي، ومن ثم يأتي تعليل هذا الحكم، ويعتمد التعليل في العادة على الشواهد من القرآن والحديث وأشعار العرب وأعرافهم ومواضعاتهم الأدبية، وقد يختل التركيب فتتقدم مرحلة على أخرى. وفيما يأتي مثال أنقله بطوله لإيضاح ذلك.

فقد خطّأ الآمدي أبا تمام في قوله:

سَأَحْمَدُ نَصْراً مَا حَيِيتُ وَإِنَّنِي   لأعلَمُ أَنْ قَدْ جَلَّ نَصْرٌ عَنِ الحَمْدِ

---

(١) دلائل الإعجاز: ٩٨.

(٢) عبث الوليد: ٨١ ـ ٨٢.

لأنه «رفع الممدوح عن الحمد الذي ندب الله عباده إليه بأن يذكروه به، وينسبوه إليه، وافتتح فرقانه في أول سورة بذكره، وحثّ عليه، وللعرب في ذكر الحمد ما هو كثير في كلامها وأشعارها، ما فيهم من رفع أحداً عن أن يحمد، ولا من استقلّ الحمد للممدوح، قال زهير بن أبي سلمى:

مُتَصَرِّفٍ لِلْحَمْدِ مُعْتَرِفٍ ... لِلرُّزْءِ نَهَّاضٍ إلى الذِكْرِ

فقوله: (متصرف للحمد) أي: حيثما رأى خلة تكسبه الحمد التمسها وطلبها.

وقال زهير أيضاً:

أَلَيْسَ بِفَيَّاضٍ يَدَاهُ غَمَامَةٌ ... ثِمَالِ اليَتَامَى فِي السِّنِينَ مُحَمَّدِ

فقوله: (محمد) أي: يحمد كثيراً.

وقال الأعشى:

وَلكِنْ عَلَى الحَمْدِ إنْفَاقُهُ ... وَقَدْ يَشْتَرِيهِ بِأَغْلَى الثَّمَنْ

وقال أيضاً:

يَشْتَرِي الحَمْدَ بِأَغْلَى بَيْعَةٍ ... وَاشْتِرَاءُ المَدْحِ أَدْنَى لِلرَّبَحْ

وقال أيضاً:

إِلَيْكَ أَبَيْتَ اللَّعْنَ كَانَ كَلالُهَا ... إِلَى الْمَاجِدِ الْفَرْعِ الجَوَادِ المُحَمَّدِ

فوصفه بأن جعله محمداً، أي يُحْمَدُ كثيراً، وقال آخر وهو الحطيئة:

.... وَمَنْ يُعْطِ أَثْمَانَ الْمَحَامِدِ يُحْمَدِ

فهذه الطريقة المعروفة في كلام العرب. ولو قال الطائي: (لو جلَّ أحد

عن المدح لجللت عنه) كان أعذر، كما قال البحتري: لَوْ جَلَّ أحد عن المدح لجللت عنه) كان أعذر، كما قال البحتري:

خَلْــــقٌ قَـــطُّ عَـــنْ أُكْرُومَــــةٍ تُثْنَى جَلَلْتَ عَنِ النَّدَى والْبَاسِ

أي: كنتَ تجلّ لعلوّ شأنك عن أن يقال: سخيّ، أو شجاع، إذ كان هذان الوصفان قد يوصف بهما من هو دونك.

وقال البحتري أيضاً:

والحَمْـدُ أَنْفَـسُ مـا تَعَوَّضَـهُ امـرُؤٌ رُزِئ الـتِّلادَ إِنِ الْمُـرَزَّأُ عُوِّضَـا

فأما قول البحتري:

كَيْفَ نُثْنِي عَلَى ابْـنِ يوسُـفَ؟ لا كَيْـ ـفَ؟ سَـرَى مَجْـدُهُ فَفَـاتَ الثَّنـاءَ

ففَوْتُهُ الثناء إنما معناه عظم أن يدركه ويبلغ حدّه، ألا تراه قال: (كيف نثني على ابن يوسف لا كيف) أي: لا طريق إلى كيفية الثناء التي يستحقها وتليق به، ثم قال: (سرى مجده ففات الثناء) قَطْعاً من الكلام الأول»[١].

إن الخطة التي سار عليها الآمدي في انتقاد بيت أبي تمام واضحة تمام؛ فقد أصدر حكمه أولاً ثم حلل موضع الخطأ، وراح يعلل ما ذهب إليه من تخطئة الشاعر، وربما يُستدَلُّ من كثرة الشواهد والأمثلة التي أوردها لدَعْمِ رأيه على حجم الخصومة بين أنصار البحتري وأنصار أبي تمام، وعلى مدى ثقافتهم النقدية، إذ لو لم يكونوا على درجة كبيرة من الوعي النقدي لما احتاج إلى إيراد كل هذه الأمثلة والشواهد.

---

(١) الموازنة: ١/ ١٩٧ ـ ١٩٩.

وقد استند في حججه إلى نصٍّ قرآنيّ أشار إليه، وهو سورة الفاتحة، وإلى مجموعة من الأشعار، ثم توصّل منها إلى حكم عام في المدح وصفه بأنه: «الطريقة المعروفة في كلام العرب».

أنواع التحليل:

كان الناقد التطبيقي حين يحلل النصوص الأدبية يستهدف بالتحليل عنصرين رئيسيين هما: المضمون، والشكل؛ ويتفرع عن هذين العنصرين مجموعة من العناصر الأخرى تشكل بمجموعها النص الأدبي وهي: المعنى والعاطفة والخيال، على خلاف في الترتيب، ويجدر بنا أن نتحدث عن طريقة النقاد التطبيقيين في تحليل كل عنصر من العناصر السابقة بشيء من التفصيل؛ غير أنَّ نقد اللفظ سبق أن تناوله الحديث في المنهج الوصفي، وسيأتي الحديث عن نقد الخيال ضمن الحديث عن التوجّه الجمالي لدى الناقد التطبيقي، وذلك مراعاة للمقتضيات التي يفرضها منهج الدراسة، ولهذا سيقتصر الحديث هنا على عنصري المعنى والعاطفة.

أولاً ـ نقد المعنى:

يطلق مصطلح (المعنى) أو (المعاني) ويراد به مجموعة من الدلالات المختلفة منها دلالة المفردة أو المعنى المعجمي للألفاظ، والفكرة العامة أو الأفكار المشتركة أو الجزئية لنص ما، والموضوع أو الغرض الشعري، والمعنى السياقي الذي يظهر من خلال الاستعمال، والمعنى الذي يفهم من الكلام، والصورة الذهنية التي ترسخ في العقل، والأفكار الفلسفية[1].

---

(١) انظر دراسة مفصلة لمصطلح المعنى ضمن رسالة: (مفهوم اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي) للباحث مختار بولعراوي: ٨٦.

وقد اعتنى النقاد التطبيقيون في القرنين الرابع والخامس بالجوانب الدلالية في الآثار الأدبية، فنقدوا المعنى سواء على مستوى المفردة أم على مستوى التركيب القصير أو الطويل، وكانوا ينظرون إلى المعنى من خلال معايير أوجدوها جعلت من نقدهم عملاً مميزاً، ذلك أنه أحاط بكل ما يتصل بدراسة المعنى في الآثار الأدبية، وهذه المقاييس هي:

أ ـ مقياس الصحة والخطأ:

وهو أكثر المقاييس استخداماً، فالناقد التطبيقي حين يدرس نصاً ما يعلن مباشرة عن الخطأ، ثم يورد العلل التي دفعته إلى القول إن المبدع قد أخطأ، ثم يذكر وجه الصواب أو يفترض أن الصواب كذا وكذا، وربما يدافع عن صواب ظنه الدارسون والمتعقبون خطأً.

ويتبيّن للدارس أن الأخطاء التي كان يقع فيها المبدعون تعود إلى أسباب مختلفة، أهمها أن المبدع قد يجهل أشياء في اللغة وأصولها فيخلط بين معنيين على نحو ما فعل أبو تمام في رأي ناقده الآمدي حين جعل الصَّبا والقَبول ريحين مختلفتين في قوله:

قَسَمَ الزَّمَانُ رُبُوعَهَا بَيْنَ الصَّبا وَقبُولِهَا وَدبُورِها أَثْلاثا

قال الآمدي: «الصبا هي القبول، وليس بين أهل اللغة وغيرهم في ذلك خلاف»(١) والخطأ كما هو ظاهر بسبب غفلة أبي تمام في هذا البيت عن الفروق الدقيقة بين المفردات، وقد دافع الخطيب التبريزي عنه عندما نقل قول النضر بن شميل الذي خالف الآمدي وهو أن: «القبول: كل ريح بين الصبا والجنوب»(٢)

---

(١) الموازنة: ١/ ١٥٢ وكتاب الصناعتين: ١٢٧، ١٢٨.

(٢) انظر شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي: ١/ ٣١٢.

وقولَ ابن الأعرابي: «القبول: كل ريح لينة طيبة المس تقبلها النفس»[١]، غير أن ابن المستوفي يقول: «الصحيح أن (الصبا) هي (القبول)، وما الذي منع أبا تمام أن يجعل موضع (قبولها) (جنوبها) فكان يسلم من هذا التشنيع»[٢].

وقريب من هذا الخطأ قول أبي تمام أيضاً:

يَكْفِيْكَــهُ شَــوْقٌ يُطِيْــلُ ظَمَــاءَهُ فَــإِذا سَــقَاهُ سَــقَاهُ سُــمَّ الأَسْــوَدِ

فقد خطّأه الآمدي أيضاً وعاب عليه أن يستخدم المفردة ومرادفتها على أنهما مختلفتان، وهو يقصد (الشوق) و(الظماء). قال: «فقوله: (شوق يطيل ظماءه) غلط؛ لأن الشوق هو الظماء نفسه، ألا ترى أنك تقول: أنا عطشان إلى رؤيتك، وظمآن، ومشتاق، بمعنىً واحد؟ فكيف يكون الشوق هو المطيل للظماء؟ وكيف يكون هو الساقي، والمحبوب هو الذي يظمئ ويسقي لا الشوق؟ وهذا خطأ»[٣].

وربما كان المبدع يجهل بعض وقائع الحياة أو التاريخ أو العرف الاجتماعي والأدبي فيأتيه الغلط بسبب ذلك، على نحو ما أخطأ البحتري في الوصف حين قال:

ذَنَبٌ كَمَا سُحِبَ الـرِّداءُ يَـذُبُّ عَـنْ عُـرْفٍ وَعُـرْفٌ كَالْقِنـاعِ المُـسْبَلِ

قال الآمديّ: «لأن ذنب الفرس ـ إذا مسَّ الأرض ـ كان عيباً فكيف إذا سحبه. وإنما الممدوح من الأذناب ما قَرُبَ من الأرض ولم يمسّها، كما قال امرؤ القيس:

---

(١) المصدر السابق: ١/ ٣١٢.

(٢) المصدر السابق: ١/ ٣١٢.

(٣) الموازنة: ١/ ٢١١ وانظر شرح ديوان أبي تمام للتبريزي: ٢/ ٤٣.

. . . . بِضَافٍ فُوَيْقَ الأرضِ ليس بأعزلِ

. . . وإنما العيب في قول البحتري: (ذنبٌ كما سحب الرداء) فأفصح بأن الفرس يسحب ذيله»[١].

وقريب من هذا تعليق الآمدي على قول البحتري يصف فرساً أشقر كميتاً:

صِبْغَةُ الأفْقِ بَيْنَ آخِرِ لَيْلٍ مُنْقَضٍ شَانُهُ وَأَوَّلِ فَجْرِ

قال الآمدي: «والحمرة لا تكون بين آخر الليل وأول الفجر، وهو عندي في هذا غالط؛ لأن أول الفجر الزرقة، ثم البياض، ثم الحمرة عند بدوِّ قرن الشمس، كما أن آخر النهار عند غيبوبة الشمس الحُمْرَةُ، ثم البَيَاضُ، ثم الزرقةُ وهي آخر الشفق»[٢].

ومثلهم أيضاً انتقاد المعري لقول البحتري:

وَمِنْ إِرْثِكُمْ أَعْطَتْ صَفِيَّةُ مُصْعَبَاً جَمِيْلَ الأَسَى لَمَّا استُحِلَّتْ مَحَارِمُهْ

فقد رأى أن البحتري أخطأ في هذا البيت وقال: «بنى أبو عبادة هذا المعنى على أن صفية بنت عبد المطلب كانت توصف بالصبر، ولم يُروَ عنها شيء من ذلك، بل ذُكِرَ أن ولدها الزبير بارز رجلاً بين يدي النبي ﷺ، فجزعت من ذلك وقالت: يا رسول الله يقتل ابني! فقال: (ابنك يقتله) فقتله الزبير، وإنما الموصوفة بالتصبر أسماء بنت أبي بكر وهي أم عبدالله بن الزبير، وليست أم مصعب»[٣].

---

(١) الموازنة: ١/ ٣٥٠ ـ ٣٥٢.

(٢) الموازنة: ١/ ٣٥٧.

(٣) عبث الوليد: ٤٥٣.

ب ـ السرقة أو التقليد:

وقد جرى الحديث عن طرف منها في أثناء الحديث عن المنهج الوصفي.

ج ـ الابتكار في المعاني:

والمُختَرَع من الشعر ما لم يُسبَقْ إليه صاحبه، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه، والشاعر إذا كثرت اختراعاته في المعاني كان مقدّماً عند النقاد وحائزاً قدم السبق عندهم، وقضية الاختراع أو الابتكار في الشعر وغيره ترتبط إلى حدّ كبير بقضية السرقة، وبقضية القديم والحديث؛ ذلك أنّ القدماء سبقوا إلى معانٍ سلمت لهم، ولم ينازعهم فيها أحد، كامرئ القيس الذي سبق إلى وصف حُباب الماء وهو يصعد من قعر الإناء الزجاجي الشفاف إلى أعلاه في قوله:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا ... سُمُوَّ حُبَابِ الماءِ حَالاً عَلَى حَالِ

فقد قال عنه ابن رشيق: «إنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره»[(١)]، وكذلك ابتكر معاني أخرى كقوله:

كَأَنَّ قُلُوْبَ الطَّيْرِ رَطْباً وَيَابِساً ... لَدَى وَكْرِها العُنَّابُ وَالْحَشَفُ الْبَالي

فقد عدّه ابن رشيق من اختراعاته[(٢)].

ومن اختراعات طرفة التي أشار إليها ابن رشيق[(٣)] قوله:

(١) العمدة: ١/ ٤٤٨.

(٢) انظر العمدة: ١/ ٤٤٨ ـ ٤٤٩.

(٣) انظر العمدة: ١/ ٤٤٩.

وَلَوْلا ثَلاثٌ هُنَّ مِنْ عِيْشَةِ الْفَتَى وَجَدِّكَ لَمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدي

فَمِنْهُنَّ سَبْقُ العَاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ كُمَيْتٍ مَتَى ما تُعْلَ بِالْمَاءِ تُزْبِدِ

وَكَرِّي إذا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّباً كَسِيْدِ الغَضَا نَبَّهْتَهُ الْمُتَوَرِّدِ

وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالدَّجْنُ مُعْجِبٌ بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الْخِبَاءِ الْمُعَمَّدِ

والمتتبع لآثار النقاد واستجادتهم للمعاني يرى أنهم اشترطوا في المعنى المخترع عدم تكراره لشيء تقدمه، وأن يكون فريداً، فإذا جاء أحد بَعْدُ عجز عن مجاراته، فإذا جاراه افتضح وشُهِّرَ به.

واختراع المعنى مرتبط إلى حد كبير بتنبه خيال الأديب وعمق تجربته الشعورية، وكلما كان خياله نشيطاً كان أكثر استعداداً لتلقي الإلهام الشعريّ، وبهذا يكون النقاد العرب ـ كما رأى أحد الباحثين ـ قد سبقوا النقد الحديث الذي يرى أن أحاسيس الأديب ومشاعره هي أهم عناصر التجربة الأدبية، ومن دون هذه الأحاسيس التي تمثّل جهاز الاستقبال لكل ما تنبه عليه الحياة، يكون الأديب فقيراً يستعين بالآخرين ولا يعتمد على نفسه، ومن ثم يصبح مقلداً مكرراً، ويبتعد عن أن يكون مبتكراً مجدداً[١].

والعثور على المعنى المبتكر يتطلب ذاكرة واعية حافظة لكل ما قيل حتى تحكم للجديد بالجدة وللقديم بالقدم، وهذه صعوبة تُصادِفُ الناقد عند بحثه عن مواطن الأصالة والابتكار لدى الأديب، قال القاضي الجرجاني يوضح ذلك: «لأني لم أدَّعِ الإحاطة بشعر الأوائل والأواخر، بل لم أزعم أني نصفته سماعاً وقراءة، . . . ولعل المعنى الذي أَسِمُهُ بهذه السمة[٢]، والبيتَ الذي أضيفه إلى

(١) انظر أصول النقد الأدبي لطه أبو كريشة ١٣٠.

(٢) يعني أنه مبتكر مخترع.

هذه الجملة في صدر ديوان لم أتصفَّحه، أو تصفَّحتُه ولم أعثر بذلك السطر منه، أو عساني أن أكون رويتُه ثم نسيتُه، أو حفظته لكنّي أغفلت وجهَ الأخذ منه، وطريقة الاحتذاء به»[١].

د ـ مقياس التتميم والتكميل والوفاء بالمعنى:

وضع النقاد التطبيقيون وعلماء البلاغة مبدأً هاماً ومقياساً واضحاً للمعنى، فطالبوا المبدع أن يذكر المعنى تاماً غير منقوص، و«ألا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئاً إلا أتى بها»[٢]، ويضربون للمعنى الصحيح التام أمثلة منها قول نافع بن خليفة الغنويّ:

رِجَالٌ إِذَا لَمْ يُقْبَلِ الْحَقُّ مِنْهُمُ ... وَيُعْطَوْهُ عَاذُوا بِالسُّيُوفِ الْقَوَاطِعِ

وذكروا أن جودة المعنى تمت بقوله «ويعطوه» ولو لم يذكر هذه الكلمة لكان المعنى منقوص الصحة[٣].

وقول جرير:

فَسَقَاكِ ـ حَيْثُ حَلَلْتِ ـ غَيْرَ فَقِيدَةٍ ... هَزِجُ الرَّوَاحِ وَدِيمَةٌ لا تُقْلِعُ

وذكروا أيضاً أن قوله «غيرَ فقيدة» تتميم لما أراد من دُنُوِّها وسقياها غير راحلةٍ ولا ميتة، إذ كانت العادة أن يدعى للغائب الميت بالسُّقيا، ولما كانت حيّةً وهو يتمنى لها طول البقاء احترس من ذلك بقوله «غير فقيدة».

---

(١) الوساطة: ١٦٠.

(٢) نقد الشعر: ١٣٧.

(٣) نقد الشعر: ١٣٧.

هـ ـ المبالغة لإيضاح المعنى:

ونجدهم يطالبون المبدع أن يزيد في المعنى ما يجعله أبلغ فيما قصد له، ولا يكتفي بذكر ما يجزئه الاكتفاء به، واشترطوا في المبالغة ألا تحيل المعنى وتلبسه على السامع، لأنها بذلك لا تقع موقع القبول، لأن من أهم أغراض المتكلم الإبانة والإفصاح وتقريب المعنى من ذهن السامع. ومن أمثلة المبالغة عندهم قول امرئ القيس:

كَأَنَّ الْمُدَامَ وَصَوْبَ الْغَمَامِ ... وَرِيحَ الْخُزَامَى وَنَشْرَ الْقُطُرْ
يُعَلُّ بِهِ بَرْدُ أَنْيَابِها ... إِذَا طَرَّبَ الطَّائِرُ الْمُسْتَحِرْ

فذكر ابن رشيق أنَّه وصَفَ فاها بالرّيح الطيبة سَحَراً أي عند تغير رائحة الأفواه بعد النوم، وإذا كانت كذلك، فكيف ستكون في أول الليل(١)!.

ومن المبالغة الواضحة عندهم قول عمير بن الأيهم التغلبي:

وَنُكْرِمُ جَارَنَا مَادَامَ فِيْنَا ... وَنُتْبِعُهُ الْكَرَامَةَ حَيْثُ مَالا

فقد ذكر قدامة بن جعفر أن إكرامَهم للجار مادام فيهم من الأخلاق الجميلة الموصوفة بالحسن، وإتباعهم إياه بالمكرمة أو الكرامة حيثُ كانَ من المبالغة في الجميل(٢).

و ـ التكافؤ والطباق:

ونجدهم يستحسنون من الشاعر أن يزيّن كلامه بذكر المعاني المتضادة

---

(١) العمدة: ١/ ٦٥٣.

(٢) نقد الشعر: ١٤١، وانظر كتاب الصناعتين: ٣٧٩.

المتقابلة، وممّا مثّل به قدامة بن جعفر لذلك قول أبي الشَّغْب العبسي:

حُلْوُ الشَّمَائِلِ وَهْوَ مُرٌّ بَاسِلٌ يَحْمي الذِّمَارَ صَبِيْحَةَ الإرْهَاقِ

فقد طابق بين «الحلو» و«المر»[١].

ولأهمية الطباق قال القاضي الجرجاني: «وأما المطابقة فلها شُعَبٌ خفية، وفيها مكامنُ تغمض، وربما التبست بها أشياء لا تتميز إلا للنظر الثاقب والذهن اللطيف»[٢].

ز ـ الالتفات:

ويجعلون من محاسن الكلام الالتفات، وهو من الأساليب العريقة في الآداب العربية، وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومنه الانصراف من معنى يكون فيه المبدع إلى معنى آخر[٣]، وفصل قدامة فقال: «هو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، فكأنه يعترضه إما شك أو ظن بأن راداً يردّ عليه قوله أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً على ما قدمه، فإما أن يؤكد أو يذكر سببه أو يحلّ الشك فيه»[٤].

والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب كان أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تَطْرِيَةً لنشاطه وأملأ باستدرار إصغائه، وربما سموه «شجاعة العربية»[٥]، ومن أمثلة الالتفات المشهورة قول جرير:

---

(١) نقد الشعر: ١٤٣.

(٢) الوساطة ٤٤.

(٣) العمدة ١/ ٦٣٦.

(٤) نقد الشعر: ١٤٦.

(٥) المثل السائر لابن الأثير ٢/ ٤.

أَتَنْسَى إِذْ تُوَدِّعُنا سُلَيْمَى ... بِعُوْدِ بَشَامَةٍ سُقِيَ البَشَامُ

التفت إلى شجر البشام فدعا له بالسقيا بعد أن كان يتحدث عن وداع سليمى[(١)].

ح ـ الاستغراب والطرافة:

ويحمدون من الشاعر أن يسبق إلى معنى مستجاد يفترعه بنفسه، وهو يعبر عن مقدرته الشعرية وتجربته الشعورية[(٢)]، وسماه بعض العلماء المتأخرين الإغراب[(٣)] أو النوادر[(٤)]؛ وفي قَرْنِ الشعر الذي يتضمّن طرافة أو إغراباً بالجودة دليلٌ واضح على إجماع النقاد العرب على أن الشاعر مطالب بالإبداع والخوض في معانٍ جديدة واكتشاف عوالم لم يسبق إليها. ومن أمثلة الإغراب قول زهير يمدح قوماً:

عَلَى مُكْثِرِيْهِمْ حَقُّ مَنْ يَعْتَرِيْهِمُ ... وَعِنْدَ الْمُقِلِّيْنَ السَّمَاحَةُ وَالْبَذْلُ

يقصد أن أغنياءهم يقومون بمن قصدهم وطلب ما عندهم، وفقراءهم يبذلون بمقدار جهدهم وطاقتهم، وموضع الطرافة مدح زهير للفقراء ولم يسمع بأحد مدحهم قبل ذلك[(٥)].

ط ـ أغراض الشعر:

وربما انتقدوا المعاني لأنها لا تناسب أغراض الشعر التي قيلت فيها،

---

(١) انظر كتاب الصناعتين: ٤٠٧.

(٢) نقد الشعر: ١٤٩.

(٣) البديع في نقد الشعر: ١٣٢.

(٤) تحرير التحبير: ٥٠٦.

(٥) تحرير التحبير: ٥٠٧.

ونذكر من هذه الأغراض:

النسيب والمديح:

وجمعتهما لأنهما غالباً ما يكونان مقترنين في قصيدة واحدة، ولأن النقاد في حديثهم عن مقاييس النسيب ربطوا بينه وبين المديح، وهم يريدون في النسيب أن يكون «حلو الألفاظ رَسْلَها، قريب المعاني سهلها، غير كزٍّ ولا غامِضٍ، وأن يُختارَ له من الكلام ما كان ظاهر الماء، لَيِّنَ الأثناء، رَطْبَ المَكْسِر، شفّاف الجوهر، يطرب الحزين، ويستخفّ الرصين»[1] ويقصدون بذلك أن يأتي الشاعر بألفاظ سهلة تتميز ممّا سواها عند من له أدنى ذوق من أهل الأدب، وتدل على رقة الشعر وحسن الطبع؛ ومن أمثلة ذلك ما ذكره صاحب العمدة بسنده عن راوية كثير قال: «كنت مع جرير وهو يريد الشام فطرب، وقال أنشدني لأخي بني مُلَيْح ـ يعني كثيّراً ـ فأنشدته حتى انتهيت إلى قوله:

وَأَدْنَيْتِنِـي حَـتّى إذا مـا سَـبَيْتِني ... بِقَوْلٍ يُحِلُّ الْعُـصْمَ سَـهْلَ الأبَـاطِحِ

تَجَافَيْـتِ عَنّـي حِـيْنَ لا لِـيَ حِيْلَـةٌ ... وَخَلَّفْتِ مَا خَلَّفْتِ بَـيْنَ الْجَـوَانِحِ[2]

فقال: لولا أنه لا يحسن بشيخ مثلي النّخير، لنخرْتُ حتى يسمعني هشام على سريره»[3].

ويعيبون على الشاعر أن يطيل في النسيب قبل المديح أو يقصّر، ويطالبونه بالاعتدال بين هذا وذاك، فلا يكثر التغزّل فيقلّ المديح ولا يقلّ التغزّل فيطول المديح، وقد حكى النقاد أن شاعراً أتى نَصْرَ بن سيّار «بأرجوزة فيها مئة بيت نسيباً

(١) العمدة: ٢/ ٧٥٢.

(٢) العمدة: ٢/ ٧٥٢.

(٣) العمدة: ٢/ ٧٥٢، ٧٥٣.

وعشرة أبيات مديحاً، فقال له نصر: والله، ما بقَّيْتَ كلمةً عذبة ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي، فاقتصد في النسيب، فغدا عليه، فأنشده:

هَـلْ تَـعْرِفُ الـدَّارَ لأمِّ الغَـمْرِ دَعْ ذَا وَحَبِّـرْ مِـدْحَةً فِـي نَـصْرِ

فقال نصر: لا هذا ولا ذاك، ولكن بين الأمرين»[١].

وإذا كان هذا مذهبهم في الطول أو القصر، فإنهم يطالبون الشاعر أيضاً أن يحافظ على وحدة البناء في القصيدة، فلا يفصل بين مقدمة النسيب والمديح فصلاً حاداً يولّد التفكّك في جسم القصيدة، وإنما يمزج الغزل والنسيب بما بعده من مدح، ويصله به، لأن القصيدة في نظرهم «مثلها كمثل خَلْقِ الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوَّنُ محاسنه، وتُعفّي معالم جماله»[٢].

وفي المعاني التي يطرقها الشاعر متغزلاً، يطالبونه بما يدلّ على إفراط المحبة والصدق الفني والعاطفة الجياشة التي تثير السامع، وتجعله يشعر بشعور الشاعر، يتألم لألمه، ويشعر بصدقه، ويضربون لذلك مثلاً قول أبي صخر الهذلي من قصيدته التي يصف فيها لقاءه محبوبتَهُ وما اعتراه من مشاعر ولواعج في أثناء اللقاء:

أَمَا وَالَّذِيْ أَبْكَى وَأَضْحَكَ وَالَّذِيْ أَمَاتَ وَأَحْيَا وَالَّذِيْ أَمْرُهُ الأَمْرُ
لَقَدْ كُنْتُ آتِيْهَا وَفِيْ النَّفْسِ هَجْرُهَا بَتَاتاً لأُخْرَى الدَّهْرِ مَا طَلَعَ الْفَجْرُ

---

(١) الخبر في الشعر والشعراء: ١/ ٧٦ (بتحقيق شاكر) والعمدة: ٢/ ٧٦٣، ٧٦٤.

(٢) الحلية: ١/ ٢١٥ والعمدة: ٢/ ٧٥٣، ٧٥٤.

فَمَــا هُــوَ إِلا أَنْ أَرَاهَــا فُجَـاءَةً فَأُبْهَـتَ لا عُـرْفٌ لَـدَيَّ وَلا نُـكْرُ
وَأَنْسَى الَّذِي قَدْ كُنْتُ فِيْهِ هَجَرْتُها كَمَا قَدْ تُنَسِّيْ لُبَّ شَارِبِها الْخَمْرُ
وَيَمنَعُنِي مِنْ بَعْضِ إِنْكَارِ ظُلمِهَا إِذَا ظَلَمَتْ يَوْماً وَإِنْ كَانَ لِيْ عُذْرُ
مَخَافَـةُ أَنّيْ قَدْ عَلِمْتُ لَئِنْ بَدَا لِيَ الْهَجْرُ مِنْهَا مَا عَلَى هَجْرِهَا صَبْرُ
وَإِنِّـيَ لا أَدْرِيْ إِذَا النَّفْسُ أَشْرَفَتْ عَلَى هَجْرِهَا مَا يَبْلُغَنَّ بِيَ الْهَجْرُ

فقد عدَّ قدامةُ بن جعفر هذا الشعر ممّا «يَعلم به كلُّ ذي وَجدٍ حاضرٍ أو داثرٍ أنه يجد أو وَجدَ مثلَهُ»[١].

فإذا انتقل الشاعر إلى المديح فعليه في رأي النقاد أن يسلك طريقة الإفصاح والإشادة بذكر الممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية، غير مبتذلة ولا سوقية، ويجتنب مع ذلك التقعير والتجاوز والتطويل، فالقصيدة ينبغي أن تكون متوسطة الطول إذا كان الممدوح ذا مكانة، إذ ربما يضجر أو يسأم إذا طالت، وقد فضّل بعض الممدوحين أن يمدح بالشعر القصير، حتى يسير بين الناس والرواة ما قيل فيه، وقد قال بعض الشعراء يعلّل قصر قصائده في المديح:

أَبَى لِيْ أَنْ أُطِيْلَ الْمَدْحَ قَصْدِيْ إِلَى الْمَعْنَى وَعِلْمِي بِالصَّوَابِ
وَإِيْجَازِي بِمُخْتَصَرٍ قَصِيْرٍ حَذَفْتُ بِهِ الطَّوِيْلَ مِنَ الْجَوَابِ[٢]

---

(١) نقد الشعر: ١٢٧، ١٢٨.

(٢) العمدة: ١/ ٣٤٥ والشعر لمحمد بن حازم الباهلي شاعر عباسي مطبوع هجّاء (ت٢١٥هـ) انظر ترجمته في مقدّمة ديوانه.

ويضع بعض النقاد قائمة بالمعاني التفصيلية التي يُمدح بها الملوك وأصحاب الوجاهة، وينقلونَ قول أبي تمام وهو يوصي تلميذَه البحتري بطريقة المدح المثلى فيقول له: «وإذا أخذت في مدح سيد ذي أيادٍ فأَشْهِر مناقبه، وأظهِر مناسبه، وأبِنْ معالمه وشرّف مقامه، وتقاصّ المعاني، واحذر المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام»[1] وهي وصية شاعر مبدع له يد طولى في شعر المدح، وهو يدعو تلميذه إلى أن يصف الجوانب المضيئة في الممدوح ويبرز مناقبه المشتهرة في أسلوب جزل جميل، وأن يكون في شعره كالخيّاط الذي يقطع النسيج على قدر الجسم.

وقد ذكر قدامة بن جعفر الفضائل النفسية التي يطرقها الشاعر المجيد في المديح، وهي العقل والشجاعة والعدل والعفة، وهي فضائل جامعة لفضائل أخرى كالمعرفة الثاقبة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدع بالحجة والعلم والحلم، وكلها تتبع العقل، ورأى أن الحماية والدفاع والأخذ بالثأر والنّكاية في العدو والمهابة وقتل الأقران والسير في المهامه الموحشة والقفار تتبع جميعاً الشجاعة، وأن السماحة والتغابن والانظلام والتبرع بالمنائل وإجابة السائل وقرى الأضياف تتبع العدل، وينتج عن تركيب بعضها مع بعض صفات أخرى، كالصبر على الملمّات ونوازل الخطوب والوفاء بالوعد التي تنتج عن تركيب العقل مع الشجاعة، وينتج عن تركيب العقل مع السخاء: البر وإنجاز الوعد؛ وأما تركيب العقل مع العفة فينتج عنه التنزّه والرغبة عن المسألة والاقتصار على أدنى معيشة، وينتج عن تركيب الشجاعة مع العفة: إنكار الفواحش والغيرة على الحرم، وعن تركيب السخاء مع

---

(١) زهر الآداب: ١/ ١٠١.

العفة: الإسعاف والقوت والإيثار على النفس وغير ذلك[١].

وقدامة من خلال ما سبق يجعل الفضائل النفسية أساساً للمدح ويجعل ما سواها كالمدح بأوصاف الجسم من جمال وبهاء معيباً، ويستشهد لذلك بقول عبد الملك بن مروان لابن قيس الرقيات حين عتب عليه: «إنك قلت في مصعب بن الزبير:

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شِهَابٌ مِنَ اللَّـ ـهِ تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظَّلْمَاءُ

وقلتَ فيّ:

يَأْتَلِقُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرِقِهِ عَلَى جَبِيْنٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ»[٢]

ويشرح قدامة وجه عتب عبد الملك فيقول: «إنما هو من أجل أن هذا المادح عدل به عن الفضائل النفسية التي هي العقل والعفّة والعدل والشجاعة، وما جانس ذلك، ودخل في جملته إلى ما يليق بأوصاف الجسم في البهاء والزينة، وذلك غلط وعيب»[٣]، وعلل ابن سنان الخفاجي إنكار عبد الملك على ابن قيس الرقيات مدحه له بالتاج بأن التيجان في زيّ ملوك العجم، ولم يكن خلفاء العرب يعرفونها، وروى أن عبد الملك قال لابن قيس الرقيات: «تمدحني كما تمدح ملوك العجم، وتمدح مصعباً كما تمدح الخلفاء»[٤] قال الخفاجي «والأمر على ما قال عبد الملك؛ لأن مدح الخليفة بأنه شهاب من الله

(١) نقد الشعر: ٦٧، ٦٨.

(٢) نقد الشعر: ١٨٩

(٣) نقد الشعر ١٨٩.

(٤) الخبر في الأغاني ٥/ ١٧٢٣ (دار الشعب).

تعالى أبلغ من مدحه باعتدال التاج فوق مفرقه»(١).

ومن العيب في المديح عند قدامة أيضاً أن يعمد الشاعر إلى مدح آباء الممدوح بالفضل ناسياً الممدوح، على نحو قول أيمن بن خُرَيْم الأسدي في بِشْر بن مروان:

يَا بْـنَ الـذَّوَائِبِ والـذُّرَى والأَرْؤُسِ ... وَالْفَـرْعِ مـن مُـضَرَ العَفَرْنـا الأَقْعَـسِ
وَابْـنَ الأَكَـارِمِ مِـنْ قُـرَيْشٍ كُلِّهَـا ... وَابْـنَ الْخَلائِـفِ وَابْـنَ كُـلِّ قَلَمَّـسِ
مِـنْ فَـرْعِ آدَمَ كَـابِراً عَـنْ كَـابِرٍ ... حَتَّـى انتُهَيْـتَ إلَـى أَبِـيْكَ الْعَنْبَسِ
مَـرْوَانَ إنَّ قَنَـاتَهُ خَطِّيَّـةٌ ... غُرِسَـتْ أَرُومَتُـها أَعَـزَّ الْمَغْـرِسِ
وَبَنَيْـتَ عِنْـدَ مَقَـامِ رَبِّـكَ قُبَّـةً ... خَـضْرَاءَ كُلِّـلَ تَاجُهـا بالفِـسْفِسِ
فَـسَمَاؤُهَا ذَهَـبٌ وَأَسْـفَلُ أَرْضِـها ... وَرِقٌ تَـلأْلأَ فِـيْ الْبَهِـيْمِ الحِنْـدِسِ

فالشاعر هنا لم يذكر شيئاً غير الآباء ولم يصف الممدوح بفضيلة في نفسه أصلاً، وذكر بعد ذلك بناءه قبة وصفها بأنها من الذهب والفضة، وليس هذا مدحاً؛ لأن في المال والثروة مع الضعة والغفلة ما يُمكِنُ معه بناء القباب الحسنة واتخاذ كل آلة فائقة(٢).

ويرى ابن رشيق أن المدح بالفضائل النفسية أشرف وأصح، وأما إنكار ما سواها كرّةً واحدة فلا نظن أحداً يساعد قدامة عليه، ولا يوافقه عليه(٣)، فهو يتفق مع قدامة في أن الفضائل النفسية أساس المدح، وهي المقدمة عند

(١) سر الفصاحة ٢٦٦.

(٢) نقد الشعر: ١٩٠.

(٣) العمدة ٢/ ٧٨٤.

النقاد، ونقصها من شعر المدح يعيبهم، ولكنه يضيف إليها الفضائل العَرَضيّة والجسمية.

الرثاء:

ينبغي أن يذكر هنا أنه ليس بين الرثاء والمدح كبير فرق، ذلك أن الرثاء إشادة بمناقب المرثي بعد موته، والمدح إشادة بها قبل موته، ولكن ما يميز الرثاء من المدح أنه صادق العاطفة غالباً، لأن الشاعر لا ينتظر من المرثي مكافأة أو عطية أو نوالاً.

والنقاد يطالبون الشاعر في الرثاء أن يكون «ظاهر التفجع، بيِّنَ الحسرة، محوطاً بالتلهّف والأسف والاستعظام»[1]، ولذلك يرفضون منه أن يأتي بمقدمة النسيب في مراثيه لأن انشغاله بالرثاء، وشعوره بالحسرة والاهتمام بالمصيبة كل ذلك ينفي عنه أن يَرِدَ عليه ذكر الحبيبة والوصال، ولا يذكرون مرثية تبدأ بنسيب إلا مرثية دريد بن الصِّمَّة التي يرثي فيها أخاه، ومنها:

أَرَثَّ جَدِيْدُ الْحَبْلِ مِنْ أُمِّ مَعْبَدِ ... بِعَاقِبَةٍ وأَخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدِ

وَبَانَتْ وَلَمْ أَحْمَدْ إِلَيْكَ نَوَالَهَا ... وَلَمْ تَرْجُ فِيْنَا ردَّةَ الْيَوْمِ وَالْغَدِ

وربما كان عذر دريد أنه رثى أخاه بهذه القصيدة بعد سنة من مقتله[2]، وابتعاد المدة قد يخفّف من شدّة العاطفة فيجعل الجمع بين الرثاء وذكر المرأة في مقدمة القصيدة أمراً ممكناً.

وبالجملة نجدهم يرفضون ألا تتناسب معاني الرثاء وحال المرثي على

(١) العمدة ٢/ ٨١٣ ـ ٨١٤.

(٢) انظر العمدة: ٢/ ٨٠٥.

نحو ما صنع أبو الطيب المتنبي في رثائه لأم سيف الدولة:

صَلاةُ اللهِ خَالِقِنا حَنُوطٌ ... عَلَى الْوَجْهِ المُكَفَّنِ بِالْجَمَالِ

فقد قال النقاد: ماله ولهذه العجوز؛ يصف جمالها[1]؟!.

وإذا استطاع الشاعر أن يجمع بين رثاء وتهنئة في قصيدة واحدة كان عندهم مقدماً؛ لأن ذلك مما يصعب ولا يقدر عليه إلا المتمكن، وقد فتح الباب للشعراء في ذلك على ما يذكرون عبدُالله بن همّام السلولي الذي رثى معاوية بن أبي سفيان وهنأ ابنه يزيد في قصيدة واحدة، ومنها:

فَاصْبِر يَزِيدُ، فَقَدْ فَارَقْتَ ذَا ثِقَةٍ ... وَاشْكُرْ حِباءَ الَّذِيْ بِالمُلْكِ أَصْفَاكا

لارُزْءَ أَصْبَحَ فِي الأَقْوَامِ نَعْلَمُهُ ... كَمَا رُزِئْتَ وَلا عُقْبى كَعُقْبَاكَا

أَصْبَحْتَ وَالِيَ أَمْرِ النَّاسِ كُلِّهِمِ ... فَأَنْتَ تَرْعَاهُمُ واللهُ يَرْعَاكَا

وَفِي مُعَاوِيَةَ الْبَاقِي لَنَا خَلَفٌ ... إِذَا نُعِيْتَ وَلا نَسمَعْ بِمَنْعَاكَا[2]

وقد تطور فن الجمع بين الرثاء والتهنئة على يد أبي تمام الذي رثى المعتصم وهنأ الواثق في قصيدة عُدَّتْ نموذجاً في هذا الباب، لأن أبا تمام «صرف الكلام فيها كيف شاء، وأطنب كما أراد، واحتج فأسهب، وتقدم فيها على كل من سلك هذه الناحية من الشعراء»[3] وهي التي يقول فيها:

---

(١) العمدة: ٢/ ٨١٩.

(٢) انظر العمدة: ٢/ ٨٢٠، وقال ابن رشيق: «ففتح للناس باب القول» أي جمع الرثاء مع التهنئة.

(٣) العمدة: ٢/ ٨٢١.

مَـا للـدُّمُوعِ تَـرُومُ كُـلَّ مَـرَامِ وَالْجَفْـنُ شَـاكِلُ هُجْعَـةٍ وَمَنَـامِ
يَـا حُفْـرَةَ الْمَعْـصُومِ تُرْبُـكِ مُـوْدَعٌ مَـاءَ الْحَيَـاةِ وَقَـاتِلُ الإعْـدَامِ
إنّـا رَحَـلْنا وَاثِقِـيْنَ بِـوَاثِقٍ بِـاللهِ شَـمْسِ ضُـحىً وَبَـدْرِ تَمَـامِ
للهِ أَيُّ حَيَـاةٍ انْـبَعَثَتْ لَـنَا يَـوْمَ الْخَمِـيْسِ وَبَـعْدَ أَيِّ حِمَـامِ
أَكْـرِمْ بِيَـوْمِهِمُ الَّـذِيْ مُلِّكْـتَهُمْ فِـي صَـدْرِهِ وَبِعَـامِهِمْ مِـنْ عَـامِ

ويستصعبون كذلك أن يرثي الشاعر طفلاً لغيره، لأن الأطفال عادة لا يكونون ظاهري المناقب، وكل ما يفعله الشعراء في رثاء الأطفال أن يذكروا أنهم لو عاشوا لكانت شمائلهم ستعم الآفاق، على نحو ما صنع أبو تمام في رثائه لابني عبدالله بن طاهر في قصيدة مطلعها:

مَـا زَالَـتِ الأَيَّـامُ تُخْـبِـرُ سَـائِلا أَنْ سَـوفَ تَفْجَـعُ مُـسهلاً أَوْ عَـاقِلا

ويقول فيها:

لَـوْ يُنْـسَآنِ لَكَـانَ هَـذا غَارِبـاً لِلْمَكْرُمَـاتِ وَكَـانَ هَـذا كَـاهِلا
لَهْفِـيْ عَلَـى تِلْكَ الـشَّوَاهِدِ فِيْهِمـا لَـوْ أُمْهِلَـتْ حَتَّـى تَكُـونَ شَـمَائِلا[1]

الـهجاء:

تحدث النقاد عـن الهجـاء ورأوا أن منه هجاءً مختاراً وآخـر غيـر مختـار، وهم يعـدون من الهجـاء المختـار ما كان قصـد الشاعر فيـه سلب الصفـات المستحسنة التـي تختص بالنفس، وإثبات الصفـات المستهجنة التي تختص بهـا

(١) انظر العمدة: ٢/ ٨٢٣.

أيضاً، كأن ينسب المهجوّ إلى اللؤم والجهل والبخل والشره وما سوى ذلك، هذا رأي قدامة إذ جعل الهجاء ضد المديح، وقال: «كلما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له»(١)، ورأى أبو هلال العسكري أيضاً أن قبح الوجه وصغر الحجم وضآلة الجسم ليست معاني مختارة للهجاء(٢)، ويستشهد لذلك بقول الشاعر:

فَقُلْتُ لها: لَيْسَ الشُّحُوبُ عَلَى الْفَتَى ... بِعَارٍ وَلا خَيْرُ الرِّجَالِ سَمِيْنُها

ويرى ابن رشيق أن يضاف إلى الهجاء بسلب الفضائل النفسية الهجاءُ بذكر المعايب الجسمية والانتقاص من الآباء والأمهات، ويطلبون من الشاعر أن يُعَرِّضَ بالمهجو لا أن يصرح، «لاتّساع الظن في التعريض وشدّة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته»(٣) وهم لا يحبون الإفحاش في الهجاء، لأنه مما يُسْتحيا من روايته في المجالس وغيرها، وقد رووا عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال: «خير الهجاء ما تنشده العذراء في خدرها، فلا يقبح بمثلها، نحو قول أوس ابن حجر:

إِذَا نَاقَةٌ شُدَّتْ بِرَحْلٍ وَنُمْرُقٍ ... إِلَى حَكَمٍ بَعْدِي فَضَلَّ ضَلالُهَا»(٤)

وثمة نوع من الهجاء أثبت أنه أشدّ الهجاء، وذلك أن يعمد الشاعر فيفاضل

---

(١) نقد الشعر: ٩٢.

(٢) انظر كتاب الصناعتين: ١١٠.

(٣) العمدة: ٢/ ٨٥٠.

(٤) العمدة: ٢/ ٨٤٤ وديوان أوس بن حجر ١٠٠ والنمرق: كساء يوضع على الناقة والحكم: هو ابن مروان العبسي وكان أوس قد مدحه فلم يثبه.

بين الأفراد أو الجماعات، وهذا ما يحدث في نفس المهجوّ شعوراً بالأذى والمهانة والذلة إذا روي الشعر الذي هجي به، وهم يعدون بيت جرير:

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلا كَعْباً بَلَغْتَ وَلا كِلابَا

أهجى بيت قالته العرب، لأن أثره كان كبيراً في بني نمير، فقد «كانوا جمرة من جمرات العرب، إذا سئل أحدهم: من أين هو؟ فَخَّم لفظَه، ومَدَّ صوته، وقال: (من بني نمير كما ترى!) إلى أن صنع جرير قصيدته التي هجا بها عبيد بن حصن الراعي، فسهر لها، وطالت ليلته، إلى أن قال: فغضّ الطرف. . . (البيت).

فأطفأ سراجه ونام، وقال: قد ـ والله ـ أخزيتهم آخر الدهر، فلم يرفعوا رأساً بعدها إلا نُكِّسَ بهذا البيت»(١).

الوصف:

وضع النقاد النظريون والتطبيقيون مقياساً للوصف صار عرفاً يحدّد المطلوب من المبدع في غرض الوصف، وهو أن أجود الوصف هو الذي يستطيع أن يحكي الموصوف حتى يكاد يمثّله عياناً للسامع، وذلك بأن يأتي المبدع بمعاني ما يصفه، وقد قال بعض النقاد: «أبلغ الوصف ما قَلَبَ السمع بصراً»(٢).

ومن الأمثلة التي ذكرها ابن رشيق لإصابة الوصف وجريه على مقاييس النقاد قول النابغة الجعدي يصف ذئباً افترس جُؤْذَراً:

فَبَاتَ يُذَكّيه بِغَيْرِ حَدِيْدَةٍ أَخُو قَنَصٍ يُمْسِي وَيُصْبِحُ مُفْطِرا

(١) العمدة: ١/١٢٦، ١٢٧.

(٢) العمدة: ٢/١٠٥٩.

إِذَا مــا رأَى مِنْــهُ كُرَاعَــاً تَحَرَّكَــتْ   أَصَــابَ مَكَــانَ القَلْــبِ مِنْـهُ وَفَرْفَـرا

قال ابن رشيق: «فأنت ترى كيف قام هذا الوصف بنفسه، ومثّل الموصوف في قلب سامعه»(١).

ويذكر أن النقاد العرب وقفوا عند الحدود الحسية في الوصف ولم يقفوا طويلاً عند وصف الشاعر لإحساساته إزاء ما يصفه، ولم يلحّوا في دراستهم للوصف على هذه الناحية(٢).

وذلك على الرغم من أننا نرى بعض شعر الوصف يتطرق إلى وصف الإحساسات والمشاعر، ومن ذلك قول منصور النمري يصف حسرته على شبابه:

مَا تَنقَضِـي حَـسْرَةٌ مِنّـي وَلا جَــزَعُ   إذا ذكــرت شـــباباً لَــيسَ يَرتَجِــعُ
بَـــانَ الـــشَّبَابُ وَفَـــاتَتْنِي بِـــشِرَّتِهِ   صُــرُوفُ دَهْــرٍ وَأَيَّــامٌ لَهَــا خُــدَعُ
مَا كُنــتُ أُعطِـي شَـبَابِيَ كُنْـهَ غُرَّتِـهِ   حَتَّــى مَـضَى فَـإِذَا الـدُّنْيَا لَـهُ تَــبَعُ
إِنْ كُنتِ لَمْ تَطْعَمِي ثُكْلَ الشَّبَابِ وَلم   تَـشْجَيْ بِغُـصَّتِهِ، فَالعُـذْرُ لا يَــقَعُ
أَبكِـي شَـبَاباً سُــلِبنَاهُ، وَكَـانَ وَلا   تُـوْفِي بِقِيْمَتِـهِ الـدُّنيَا وَمَــا تَــسَعُ
مَا واجَهَ الشَّيبَ مِنْ عَيْنٍ وَإِنْ وَمِقَتْ   إِلا لَــهَا نَبْــوَةٌ عَنْــهُ وَمَرتَــدَعُ(٣)

فالشاعر هنا يتحدث عن آثار الشيب وفقد الشباب في النفس، من حزن عميق وألم شديد وحسرة ما تنقضي.

---

(١) العمدة: ٢: ١٠٥٩ ـ ١٠٦٠.

(٢) انظر أسس النقد الأدبي: ٢٧٨.

(٣) شعر منصور النمري، وانظر أخبار أبي تمام: ٢٧.

ونكتفي بمقاييس المدح والنسيب والرثاء والهجاء والوصف، لأنّها تُعطي صورةً واضحة عن عناية النقاد التطبيقيين بأغراض الشعر، ووضعهم المقاييس التي تجعل منها مقبولةً في نظرهم.

ي ـ البعد عن الإحالة:

ومعنى الإحالة أن يثبت الشاعر معنى يستحيل وقوعه، وسماها النقاد (الغلو) و(الإغراق) و(الإفراط) وهذا المقياس مختلَفٌ فيه بين مؤيد ومعارض، وقد أشار ابن رشيق إلى هذا الخلاف بقوله: «ومن الناس من يرى أن فضيلة الشاعر إنما هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلو»[١] أما هو فقد رأى ذلك محالاً لمخالفته الحقيقة وخروجه عن الواجب والمتعارف، ونقل القاضي الجرجاني الخلاف أيضاً[٢]، ومال إلى الوقوف عند حد الغلو الذي ورد عند المتقدمين والابتعاد عن الإفراط والإسراف فيه، حتى لا تتحول المحاسن إلى عيوب.

ومن أمثلة الغلو والإحالة المشهورة عند هؤلاء النقاد[٣] قول أبي نواس:

وَأَخَفْتَ أَهْلَ الشِّرْكِ حَتَّى إِنَّهُ ... لَتَخَافُكَ النُّطَفُ الَّتِي لَمْ تُخْلَقِ

وقوله:

حَتَّى الَّذِي فِي الرَّحْمِ لَمْ يَكُ صُورة ... لِفُؤَادِهِ مِنْ خَوفِهِ خَفَقَانُ

وقول المهلهل من القدماء:

فَلَوْلا الرِّيْحُ أَسْمعَ مَنْ بِحَجْرٍ ... صَلِيْلَ البَيْضِ تُقْرَعُ بِالذُّكُورِ

---

(١) العمدة: ١/ ٦٦١.

(٢) الوساطة: ٤٢٠.

(٣) انظر الوساطة: ٦٢ و٤٢١، والعمدة: ١/ ٦٦٥.

ونقل ابن رشيق ما قيل عن هذا البيتَ من أنه أكذب بيت قالته العرب؛ فبين حَجْرٍ ـ وهي قصبةُ اليمامة ـ وبين مكان الوقيعة مسافة عشرة أيام.

وقول المتنبي:

كَفَى بِجِسمِي نُحُولاً أَنَّنِي رَجُلٌ   لَولا مُخَاطَبَتِي إِيَّاكَ لَمْ تَرَنِي

ك ـ الوضوح والبعد عن الغموض:

ويقصد بالغموض هنا ذاك الذي يأتي من التواء العبارة وتعقيدها، أو الذي يأتي من محاولة التدقيق في الأفكار وإعطائها سمة الفلسفة، وعلى هذا الأساس انتقد الآمدي أبا تمام وقال: «وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه، حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عُظْمِ شعره»[١] وقد أنكر على الشاعر عموماً أن يضمن شعره جدلاً عقلياً فلسفياً، وخاطب من كان كذلك بقوله: «قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً ولا ندعوك بليغاً... فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء، ولا المحسنين الفصحاء»[٢].

ومن أسباب الغموض الإسراف في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات، لأنها إن كانت بعيدة أوقعت المرء في حيرة التماس ما يريده الشاعر من المعاني؛ لأن الشاعر قد يريد بالكلمة المطابقة أو المجانسة معنى غير متداول ولا مألوف، مما يدفع معنى الجملة كلها إلى الإبهام والغموض[٣].

---

(١) الموازنة: ١/ ٤٠١ ـ ٤٠٢.

(٢) نفسه: ٤٠٠.

(٣) أسس النقد الأدبي: ٤٤٥ ـ ٤٤٦.

ومن أسبابه أيضاً سوء النسج والتعقيد، والمعاظلة في الكلام وهي شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أخل بالمعنى بعض الإخلال، ومن ذلك قول أبي تمام:

خَانَ الصَّفَاءَ أَخٌ خَانَ الزَّمَانُ أخاً ... عَنْهُ فَلَمْ يَتَخَوَّنْ جِسْمَهُ الْكَمَدُ

قال الآمدي: «فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت، وهي سبع كلمات آخرها قوله (عنه) ما أشدّ تشبث بعضها ببعض، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظٍ في البيت من أجل ما يشبهها، وهي قوله (خان) و(خان) و(يتخوّن) وقوله (أخ) و(أخا) وإذا تأملت المعنى ـ مع ما أفسده من اللفظ ـ لم تجد له حلاوة ولا فيه كبير فائدة لأنه يريد: خان الصفاءَ أخٌ خان الزمانُ أخاً من أجله إذ لم يتخوّن جسمَه الكمد»[1].

ومن أسبابه أيضاً استخدام الكلمة في غير معناها الدقيق، وهذا ما يعرض المبدع للانتقاد، ومن أمثلته انتقاد الآمدي لقول البحتري:

شَرْطِيَ الإِنْصَافُ إِنْ قِيلَ اشْتَرِطْ ... وَصَدِيقِي مَنْ إِذَا صَافَى قَسَطْ

قال الآمدي: «وكان يجب أن يقول (أقسط) أي: عَدَلَ، وقسط ـ بغير ألف ـ إنما معناه جار؛ قال الله تبارك وتعالى ﴿وَأَمَّا ٱلْقَـٰسِطُونَ فَكَانُوا۟ لِجَهَنَّمَ حَطَبًا﴾[الجن: ١٥]»[2].

فالبحتري في البيت السابق لم يراع الدقة بين معنى المفردتين (قسط)

---

(١) الموازنة: ١/ ٢٧٨.

(٢) الموازنة: ١/ ٣٥٦ـ٣٥٧.

و(أقسط) ولذلك غمض المعنى وتعرض للانتقاد.

ل ـ التناسب بين المعاني:

ومن مقاييس المعاني المشهورة التناسب والتلاؤم بين المعاني المتجاورة، بحيث يكون هناك خيط يجمعها، حتى لا تأتي متنافرة ولا متضاربة، وثمة مقولة توارثها النقاد عن الجاحظ يقول فيها: «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»(١).

ويقرر ابن رشيق ما قاله الجاحظ ويضيف شارحاً الأثر النفسي والجمالي للمعاني المتناسبة: «وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذّ سماعه، وخفّ محمله، وقرب فهمه، وعذب النطق به، وتحلّى في قلب سامعه، فإذا كان متنافراً متبايناً، عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومَجَّتْهُ المسامع فلم يستقرّ فيها منه شيء»(٢).

ومن أمثلة النقد القائم على مقياس التناسب بين المعاني تلك الحكاية الطريفة التي جرت في مجلس سيف الدولة الحمداني؛ إذ أُنشِدَ بحضرة رجل بغدادي يُعرف بالمنتَجِب، لا يكاد يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين ولا يذكر شعر بحضرته إلا عابه، وظهر على صاحبه بالحجة القوية؛ . . . أنشد قول امرئ القيس:

كَـأَنِّيَ لَـمْ أَرْكَـبْ جَـوَاداً لِلَـذَّةٍ ... وَلَـم أَتَـبَطَّنْ كَاعِبَـاً ذَاتَ خَلْخَـالِ
وَلَمْ أَسْبَأِ الـزِّقَّ الـرَّوِيَّ وَلَـمْ أَقُـلْ ... لِخَيْلِـيَ كُـرِّي كَـرَّةً بَعْـدَ إِجْفَـالِ

---

(١) العمدة: ١/ ٤٤١، وكلام الجاحظ في البيان والتبيين: ١/ ٦٧.

(٢) نفسه: ١/ ٤٤١.

فقال المنتجب: قد خالف فيهما، وأفسد، لو قال:

كأني لم أركب جواداً ولم أقل لخيلي كرّي كرة بعد إجفال

ولم أسبأ الزق الروي للذة ولم أتبطن كاعباً ذات خلخالِ

لكان قد جمع بين الشيء وشكله؛ بذكر الجواد والكرّ في بيت، وذكر الخمر والنساء في بيت، فالتبس الأمر بين يدي سيف الدولة، وسلموا له ما قال، فقال رجل ممن حضر: ولا كرامة لهذا الرأي، الله أصدق منك حيث يقول: ﴿إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَىٰ ﴿١١٨﴾ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَؤُا فِيهَا وَلَا تَضْحَىٰ﴾[طه: ١١٨ ـ ١١٩] فأتى بالجوع مع العري، ولم يأت به مع الظمأ، فَسُرَّ سيف الدولة»[١].

وقد فسر ابن رشيق كيف أن قول امرئ القيس أصوب، بأن اللذة التي ذكرها إنما هي الصيد ثم حكى عن شبابه وعلاقاته مع النساء، فجمع البيت معنيين، وفي البيت الثاني وصف نفسه بالفتوة والشجاعة بعد أن وصفها بالتملك والرفاهة[٢].

م ـ السطحية والعمق:

وقد أشار إلى هذا المقياس عبد القاهر الجرجاني في معرض حديثه عن الكلام البليغ المتوقف إدراكه على دقة الفكر، ثم عن المعنى لا يدرك إلا بالتعب، ورأى أن البحتري أفضل الشعراء في الغوص على المعاني الدقيقة ورد البعيد الغريب إلى المألوف القريب، وفي أثناء كلامه أطلق قاعدة مهمة تتعلق بهذا الشأن مفادها «أن الشيء إذا عُلِمَ أنه لم يُنَلْ في أصله إلا بعد التعب ولم يُدرَك إلا باحتمال

(١) العمدة: ١/ ٤٤٣ ـ ٤٤٤.

(٢) نفسه: ١/ ٤٤٤.

النَّصَب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه»، ويقول: «وإذا عثرت بالهوينى على كنز من الذهب، لم تخرجك سهولة وجوده إلى أن تنسى جملةً أنه الذي كدّ الطالب، وحمل المتاعب. . . »[١].

ويدرك المستقري للنقد التطبيقي هذا المقياس عندما يرى بعض الشعراء يكتفي بنظم المعاني المألوفة، ويرى بعضهم الآخر يغوص على المعنى، ويعنى به أكثر من عنايته بالألفاظ.

ن ـ الصدق والكذب:

وهو مقياس اختُلِفَ فيه؛ ففريق من النقّاد رأى أن الصدق ملازم للإبداع لا ينفك عنه، وقد استشهد ابن رشيق[٢] لذلك بقول حسان بن ثابت:

وَإِنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ ... بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا

وفريق يرى أنه لا ضير على الإبداع من الكذب، وأن الشعر لا يقاس بالصدق، وقد استشهد الجرجاني[٣] بقول البحتري:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنطِقِكُم ... وَالشِعرُ يُغْنِي عَن صِدْقِهِ كَذِبُهْ

والخلاف بين الفريقين ليس حدّياً، وإذا كان حسان يدعو إلى الصدق ويشيد به، فإن البحتري لا يريد بالكذب ذاك الذي لا يطابق الواقع، وإنما يريد بعض المعاني التي يوردها الشعراء ولا يمكن البرهنة عليها عقلياً، ويشرح عبد القاهر

---

(١) أسرار البلاغة ١٤٥ ـ ١٤٦.

(٢) العمدة: ١/ ٢٣٦.

(٣) أسرار البلاغة: ٢٧٠.

الجرجاني القضية بقوله: «ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحّح كون ما جعله أصلاً وعلة كما ادّعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيّره قاعدة وأساساً بيّنة عقلية، بل تسلّم مقدمته التي اعتمدها بيّنة، كتسليمنا أن عائب الشيب لم ينكر منه إلا لونه، وتناسِينا سائر المعاني التي لها كُرِه، ومن أجلها عيب. وكذلك قول البحتري: (البيت) أراد كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق، حتى لا ندّعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به، ويُلجِئ إلى موجَبه»[1].

ويرى كذلك أن البحتري لم يكن يريد بالكذب إعطاء الممدوح صفات من الفضل والمجد ليست له في الحقيقة، لأن من صنع مثل هذا فمن شأنه أن يكذب بالرجوع إلى حال الممدوح واختباره فيما وصف به، والكشف عن قدره وخسّته. وعلى هذا يحمل قول من قال: (خير الشعر أكذبه) الذي يناقض في ظاهره قولهم: «خيره أصدقه»[2]. وبعد التوفيق بين الفريقين يذهب عبد القاهر إلى نصرة البحتري وفريقه وذلك بقوله: «فمن قال: (خيره أصدقه) كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوّز إلى التحقيق والتصحيح واعتمادُ ما يجري من العقل على أصل صحيح، أحبَّ إليه وآثر عنده، إذ كان ثمره أحلى، وأثره أبقى، وفائدته أظهر، وحاصله أكثر، ومن قال: (أكذبه) ذهب إلى أن الصنعة إنما تَمُدُّ باعَها، وتنشر شعاعها، ويتّسع ميدانها، وتتفرّع أفنانها، حيث يعتمد الاتّساع والتخييل ويدّعي الحقيقة فيما أصله التقريب والتمثيل، وحيث يقصد التلطّف والتأويل، ويذهب بالقول مذهب المبالغة والإغراق في المدح والذّم والوصف

(١) أسرار البلاغة: ٢٧٠.

(٢) أسرار البلاغة: ٢٧١ ـ ٢٧٢.

والنعت والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض، وهناك يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويُبْدي في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومدداً من المعاني متتابعاً، ويكون كالمغترف من عِدٍّ لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي»[1].

ومن الأمثلة التي ذكرها الجرجاني[2] للتخييل قول أبي العباس الضبّيّ:

لاتَركَنَنَّ إلى الفِرَا ... ق وَإِنْ سَكَنْتَ إِلَى العِناقِ
فالشَّمْسُ عِنْدَ غُرُوبِهَا ... تَصْفَرُّ مِنْ فَرْقِ الفِرَاقِ

فقد ادّعى لتعظيم شأن الفراق أن ما يرى من الصفرة في الشمس حين يرقّ نورها بدنوها من الأرض، إنما هو لأنها تفارق الأفق الذي كانت فيه، أو الناس الذين طلعت عليهم وأنست بهم وأنسوا بها وسرّتهم رؤيتها.

ش ـ المقياس النفسي:

والنقاد يحمدون من النصوص ما يثير العواطف وكوامن النفوس، ويؤجج المشاعر، وعد ابن رشيق ذلك المقياس أساساً لنقد الشعر فقال: «وإنما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له وبني عليه، لا ما سواه»[3]. وقد جعله مقياساً قاسَ به رثاء جليلة بنت مرة لزوجها كليبٍ في قولها:

يابْنَةَ الأقْوامِ إنْ لُمْتِ فَلا ... تَعَجَلِي بِاللَّوْمِ حَتَّى تَسْأَلِي

---

(١) نفسه: ٢٧٢.

(٢) أسرار البلاغة: ٢٧٨.

(٣) العمدة: ١/ ٢٥٧ ـ ٢٥٨.

فَـــإِذَا أَنْـــتِ تَبَيَّـــنْتِ الَّتِـــي ... عِنْـدَهَا اللَّـوْمُ فَلُـومِيْ واعْـذُلِي

إِنْ تَكُنْ أُخْتُ امْـرِئٍ لِيمَـتْ عَلَـى ... جَـزَعٍ مِنهَـا عَلَيْـهِ فَـافعَلِي

فعـلُ جـساسٍ علـى وجـدي بـه ... قـاطعٌ ظهـري ومُـدْنٍ أجلـي

لـو بعـينٍ فُـدِيَتْ عينـي سـوى ... أختهـا وانْفَقَـأَتْ لَـمْ أَحْفِـلِ

تحمـلُ العـين قـذى العـين كمـا ... تحمـل الأم قـذى مـا تفتلـي

يـا قـتيلاً قَـوَّضَ الله بِـهِ ... سـقفَ بيتـيَّ جميعـاً مـن علِ

ورمـاني فَقْـدُهُ مـن كَثَـبٍ ... رِمْيَـةَ المُـصْمى بـه المـستأصَلِ

هَـدَمَ البيـتَ الـذي اسـتحدثْتُهُ ... وسَـعى فـي هَـدْمِ بيتـي الأوّل

مَـسّني فَقْـدُ كليـبٍ بلظـىً ... مـن ورائـي ولظـىً مـستقبلي

لـيس مَـنْ يبكـي ليـومينِ كَمَـنْ ... إنمـا يبكـي ليـوم ينجلـي

دَرَكُ الثـائرِ شـافيهِ وفـي ... دَرَكـي ثـأريَ ثُكْـلُ المُثْكِـلِ

ليتَـهُ كـانَ دَمـي فـاحتلبوا ... دَرَكـاً منـه دمـي مـن أكحلـي

وعبّر عن الأثر النفسي للأبيات السابقة بقوله: «فانظر. . . ما أشجى لفظها، وأظهر الفجيعةَ فيه! وكيف يثير كوامن الأشجان ويقدح شرر النيران»[١].

ع ـ المقياس الإنساني:

ويقصد بـه أن تكون المعاني التي يأتي بها المبـدع متفقـة مـع الشـعور الإنساني والمعروف من الطبيعة الإنسانية، ومن أمثلته القديمة قصة عبد الملك

---

(١) العمدة: ٢/ ٨١٧ ـ ٨١٨.

ابن مروان الذي أنشد قول الشمّاخ يمدح عرابة بن أوس:

إذا بلَّغتِني وحملْتِ رحلي عرابةَ فاشرَقِي بدمِ الوتينِ

فقال عبد الملك: «بئست المكافأة كافأها! حملت رحله، وبلغته منيته، فجعل مكافأتها نحرها»(١).

ومن أمثلة ذلك أيضاً انتقاد الآمدي(٢) لقول أبي تمام:

دعا شوقُهُ يا ناصرَ الشوقِ دعوةً فلبَّاهُ طلُّ الدمعِ يجري ووابلُه

وقول البحتري:

نصَرْتُ لها الشوقَ اللَّجُوجَ بِأدْمُعٍ تَلاحَقْنَ فِي أَعْقَابِ وَصْلٍ تَصَرَّمَا

لمخالفتهما المقياس الإنساني السابق؛ فهو يرى أن الدموع لا تقوي الشوق، بل تشفي منه(٣).

ولابن رشيق كلام يدخل من وجهٍ ما ضمن هذا المقياس، ويدعمه، ذلك أنه يرى أن: «الفطن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها، وينظر في أحوال المخاطبين، فيقصد مَحابَّهم، ويميل في شهواتهم وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيتجنب ذكره، ألا ترى أن بعض الملوك قال لأحد الشعراء، وقد أورد بيتاً ذكر فيه: (لو خُلِّد أحد لكنت مخلداً بكرمك) أو قال كلاماً نحو هذا، فقال: إن الموت حق، ولنا منه نصيب، غير أن الملوك تكره ما ينكّد

(١) الأغاني: ٩/ ٦١٩. (طبعة دار إحياء التراث العربي).

(٢) انظر الموازنة: ١/ ٢١٠ ـ ٢١١.

(٣) انظر الموازنة: ١/ ٢١١.

عيشها، ويُنَغِّصُ لذّتها، فلا تأتنا بشيء مما نكره»[١].

ف ـ البعد عن المعاني والحقائق العلمية:

لم يرغب النقّاد في أنْ يضمّن الشعراء المعاني العلمية والفلسفية وغيرها أشعارَهم، ولذلك قال ابن رشيق: «والفلسفة وجرُّ الأخبار باب آخر غير الشعر، فإن وقع فيه شيء منها فبقدر، ولا يجب أن يجعل نصب الأعين»[٢]. وهو يرمي من هذا النص أن يقرر حقيقة ومقياساً للشعر يتلخص في أن النقاد العرب لم يروا أن يزحم الشعر بمسائل من العلوم والفلسفة ورواية الأخبار، ووجدوا ذلك باباً آخر غير الشعر، وليس معنى ذلك أن النقاد لا يُسامحون الشعراء إذا أوردوا في شعرهم حقائق علمية، بل كانوا يقيسونها بمقياس آخر هو مقياس الصحة والخطأ، وقد أشرت إليه في أول مقاييس نقد المعنى.

ومقاييس نقد المعنى كثيرة نكتفي بما ذكرنا منها، والملاحظ أنها متفاوتة بالنسبة إلى درجة استخدامها، وأن بعضها أكثر شيوعاً واستخداماً من بعضٍ، والمعيار الكبير الذي يضمها جميعاً هو معيار العقل والعلم وصفاء الذهن.

ثانياً ـ نقد العاطفة:

أولى النقد العربي القديم أبرز عناصر التجربة الشعرية ـ وهو عنصر الانفعال الصادق والعاطفة ـ اهتماماً بالغاً، ولكن هذا الاهتمام كان من غير منهجية أو خطة منظمة، وإنما كان مشتتاً على أقوال المبدعين والنقاد، كلٌّ يتحدث عن الصدق والكذب في الشعر وعن حالة النفس حين الإبداع، وعن

---

(١) العمدة: ١/ ٣٩٥.

(٢) العمدة: ١/ ٢٥٧.

سيرورة الشعر بين الناس، لأن صاحبه هز الأسماع وأطرب النفوس وحرك الطباع.

وانطلاقاً من أنه لا نجاح للشاعر إذا هو لم ينجح في نقل القارئ معه إلى موقفه الذي كان فيه، وإشراكه معه في نظرته التي نظر بها حين أنشأ قصيدته، وجعله يحس بما أحس ويشعر بما شعر، ويعيش في جوّه، وينفعل بانفعاله، وكأنه يعبر عنه ويترجم عما في نفسه... انطلاقاً من هذا المبدأ كانت أهمية الحديث عن العاطفة في النقد القديم، لمعرفة حقيقتها وطريقة تناول النقاد التطبيقيين لها، وذكر أنواعها، وعلاقتها بعناصر الأدب الأخرى، والوقوف على مقاييس نقدها.

تعريف العاطفة الأدبية:

للعاطفة تعريفات كثيرة وردت في المعجمات الأدبية والفلسفية، والعلاقة بين النوعين وثيقة، لأن محل العاطفة هو النفس، ولذلك لا نرى بأساً من إيراد تعريف العاطفة في الفلسفة لنتوصل منه إلى تعريفها في مجال الأدب والنقد.

جاء في المعجم الفلسفي أن العاطفة: «استعداد نفسي ينزع بصاحبه إلى الشعور بانفعالات وجدانية خاصة والقيام بسلوك معين حيال شيء ما أو شخص أو جماعة أو فكرة معينة»[1] وهو تعريف موسّع إلا أنه يعطي صورة واضحة تطابق ما يرتسم في أذهاننا عن العاطفة.

وجاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب أن العاطفة هي: «الحالة الوجدانية التي تتميز بالاستقرار والدوام وبعدم العنف والثورة اللذين يميزانها عن الانفعال. ويترتب على وجود هذه الحال الميل إلى الشيء أو الانصراف عنه»[2].

---

(١) المعجم الفلسفي ٢/ ٤٤.

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ١٣٥.

ومن تعريفاتها أيضاً أنها: الحال النفسية التي تحض المبدع على إبداع عمله الفني[١]، وهذا التعريف الأخير هو أوجز التعريفات وأقربها من الدقة والشمولية.

وعرفها الأستاذ أحمد الشايب تعريفاً انطلق فيه من التأثير الذي يتركه الأدب في القراء فرأى أن العاطفة: «تلك القوة التي يثيرها الأدب فينا نحن القراء»[٢] وهذا التعريف يصطدم بالتعريفات السابقة، لاختلاف المنطلق في التعريف، وهو نفسه لم يستطع أن يحدد في بداية بحثه عن العاطفة أيها يعني: أعاطفة القارئ أم عاطفة الكاتب والشاعر والخطيب مثلاً؟ أم عاطفة شخوص القصة الذين يتكرهم الأديب؟، وأبدى تردّده في المسألة، وانتهى من ذلك إلى أن جعل العاطفة من جهة القراء، وعلّل ذلك بقوله: «القراء هم النقاد، ولذلك تعتبر العاطفة من جانبهم»[٣].

أنواع العاطفة:

تتنوع العواطف تبعاً للطبيعة الإنسانية والمشاعر والأحاسيس التي يمكن أن تصدر عنها؛ فهناك عاطفة حب وكره، وخوف، ورجاء، وغضب ورضا، وشجاعة. . . ولذلك لا يمكن لأحد أن يحصي أنواع العواطف الأدبية لكثرتها وتداخلها وتعقّدها، كما أنها تختلف تبعاً لظروف الزمان والمكان، وتتغير من مبدع إلى آخر.

وقد ذكر الأستاذ أحمد الشايب نوعين من العواطف الأدبية:

الأول: العواطف الشخصية، وهي العواطف التي تحمل القارئ على

(١) انظر العاطفة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب إلى نهاية القرن الرابع الهجري للدكتور عيسى العاكوب ـ و ـ.

(٢) أصول النقد الأدبي ١٨١.

(٣) انظر أصول النقد الأدبي ١٨٠ ـ ١٨١.

الدأب وراء صالحه الخاص كالجشع أو الفرار من الميدان أو الانتقام أو المدح رجاء النوال، ورأى الأستاذ أحمد الشايب أنها ليست من الانفعالات الأدبية السامية التي يحرص عليها النقد، لأنها تحيا في دائرة ضيقة هي دائرة المنتفع ثم تحمل النفس على الأثرة والهوان.

الثاني: العواطف الأليمة وهي التي تثير آلام القراء وتشعرهم بما ينغّص حياتهم ويكدر صفوها كالحسد والسخط واليأس والظلم.

واقتصاره على ذكر هذين النوعين فقط دون غيرهما غير مفسَّر، اللهم إلا أنه يريد أن يستبعدهما من الفحص والدراسة؛ لأنه في خلال ما كتبه يؤكد ضرورة ربط العاطفة بالفضائل النفسية والأخلاق السامية التي تشمل الناس جميعاً ولها أثر في العظة وتهذيب النفوس.

علاقة العاطفة بعناصر الأدب الأخرى:

العاطفة عنصر من عناصر الأدب، ووسيلتها الخيال والصورة الفنية، ويعبر عنها باللفظ الذي يحمل المعنى، وبهذا تنشأ بينها وبين عناصر الأدب الأخرى علاقة وثيقة وفيما يأتي توضيح لجوانب تلك العلاقة.

١ ـ علاقة العاطفة بالخيال:

يعدّ الخيال خير وسيلة لتصوير العاطفة الأدبية التي هي أسمى عناصر الأدب، والصلة بين العاطفة والخيال تتجلى في وجوه عدة، منها أنه ثمة ارتباط بين قوة العاطفة وعمقها من جهة وبين قوة الخيال الشعري، فقد رأى النقاد «أن التأثُّر الصادق بالموضوع، والتجربة التي تمتاز بالعمق، يقتضيان قوة في الصور الشعرية وعمقاً في ارتباطها بنفس الشاعر، أما العواطف الزائفة والمشاعر المختلقة المتكلّفة، فإنها تسم الخيال بميسم الضعف والهزال والسخف»[١].

---

(١) العاطفة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٩٨.

وقد ربط النقد الحديث بين الصور التي يستخدمها الشاعر وعواطفه ورغباته المكبوتة أو المعلنة[١]، كما ربط بين اهتمامات الشاعر الاجتماعية وصوره الشعرية، ورأى النقاد المعاصرون أن العاطفة لا يمكن إثارتها بدراستها أو تحليلها أو التفكير فيها، بل لابد من عرض بواعثها التي جعلت الأديب محباً أو متحمساً أو رحيماً، وهذا العرض إنما يكون بالخيال، «فالخيال إذاً أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته الفنية سامياً أو عادياً، وهو مع ذلك ذو طرق شتى في تناول العاطفة»[٢].

وَالمطلع على حديث النقاد القدماء عن الصورة الأدبية والخيال يلمح أن هذا النقد قد جعل الشعر العربي في جمهوره وصفاً وتشبيهاً ومحاكاة تتجه إلى الذوات والأشياء، ولم يحاول أن يتبين محاكاته التي تتجه إلى نفس الشاعر لتعكس وقع العالم الخارجي عليها، على نحو تبدو فيه الصورة الأدبية أداةً فنية ناجحة لعكس تجربة الشاعر وتصوير إحساسه بموضوعه الشعري، ثم إبلاغ المتلقي بذلك. وقد ظلَّ النقاد بسبب أمور كثيرة يفهمون من الفن الشعري وصفاً وتشبيهاً على نحو ما ورد عند ابن رشيق في قوله: «الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه، وهو مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، وليس به، لأنه كثيراً ما يأتي في أضعافه، والفرق بين الوصف والتشبيه أن هذا إخبار عن حقيقة الشيء، وأن ذلك تمثيل ومجاز»[٣] وهم إذ يرون الفن الشعري وصفاً وتشبيهاً، يرون أيضاً أن الوصف والتشبيه يستقيان مادتهما في المقام الأول مما تقع عليه حواس الشاعر، وتحيط به معرفته، كما تطلبوا في هذا الوصف والتشبيه مقاربة الواقع وإصابة الحقيقة الخارجية المتمثلة في تطابق المتشابهين، بعيداً عن حقيقة اعتقاد الشاعر وصدق

(١) انظر النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال: ٣٧٢.

(٢) أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب: ٢٤٣.

(٣) العمدة: ٢/ ١٠٥٩.

ذات نفسه؛ ولهذا رأى أحد الباحثين أن النقاد العرب في فهمهم للفن الشعري كانوا أدنى إلى تمثيل المذهب الأفلاطوني الذي يرى في الشعر محاكاة للظاهر، منهم إلى مذهب أرسطو على الرغم من أن آراء المعلم الأول أرسطو في هذا الشأن قد وجدت طريقها إلى الثقافة العربية منذ وقت مبكر، ولعل ذلك يعود إلى أن أفلاطون كان أقرب إلى طبيعتهم من أرسطو[1].

٢ ـ علاقة العاطفة بعنصر اللغة الشعرية:

يتبادر إلى الذهن سؤال عن مظاهر الصلة بين عاطفة الشاعر ولغته في النقد العربي، وهو نقد قد فصل بين المحتوى والصورة في الفن الشعري، فالمعاني أمتعة والألفاظ أوعية، والمعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة أو محصلة محدودة كما يقول الجاحظ[2].

والحق أن الصلة بين عاطفة الشاعر ولغته، أي بين المحتوى وصورته، قد تمثّلت للناقد العربي في القرنين الرابع والخامس في غيرِ ما وجه، فقد تلمسها في المفردة الشعرية، مقتطعة من سياقها أو ضمنه، وتحدث النقاد عن مشاكلة اللفظة للمعنى أو الغرض الذي سيقت من أجله، ووقف بعضهم عند إيحاء اللفظة وإشعاعاتها في نفس المتلقي، وعقد آخرون مناسبة بين ألفاظ الشاعر وبين طبيعته النفسية أو صفاته الخَلْقِيّة، وهاهي ذي الأمثلة تشهد بذلك.

أما عن المفردة الشعرية فيتضح أمرها من خلال ما نقله أبو هلال العسكري عن جعفر بن يحيى البرمكي إذ يقول: «البلاغة أن يكون الاسم يحيط بمعناك ويجلي عن مغزاك، وتخرجه من الشركة، ولا تستعين عليه بطول الفكرة، ويكون سليماً من التكلّف، بعيداً من سوء الصنعة، بريئاً من التعقيد، غنياً عن

(١) انظر العاطفة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٢٤.

(٢) انظر البيان والتبيين: ١/ ٥٥ ـ ٥٦.

التأمّل»[١]، وفي قول الباقلاني: «إن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، ولا مستنكر المورد على النفس»[٢].

وأما مشاكلة اللفظة للمعنى أو الغرض الذي سيقت من أجله، فيتضح من خلال رواية النقاد لحكاية وردت عن بشار بن برد، ذلك أن أحمد بن خلاّد حدث عن أبيه قال: «قلت لبشار: إنك لتجيء بالشيء الهجين المتفاوت؛ قال: وما ذاك؟ قلت: بينما تقول شعراً تثير به النقع وتخلع به القلوب مثل قولك:

إذا مـا غَـضِـبْنا غَـضْـبةً مُـضَرِيَّةً هَتَكْنا حِجَابَ الشمسِ أو قَطَرَتْ دَمـا

إذا مـا أَعَـرْنا سـيّداً مـن قبـيلةٍ ذُرى مِنْبَـرٍ صـلَّى علينـا وسـلَّما

تقول:

رَبَـابَةُ رَبَّـةُ البَيْـتِ تَـصُبُّ الخَـلَّ فِـي الزَّيْـتِ

لَهَـا عَـشْرُ دَجَاجَـاتٍ وَدِيْـكٌ حَـسَنُ الـصَّوْتِ

فقال: لكلّ وجه وموضع؛ فالقول الأول جدٌّ، وهذا قلته في ربابة جاريتي، وأنا لا آكل البيض من السوق، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع لي البيض وتحفظه عندها، فهذا عندها من قولي أحسن من:

(قِفَـا نَبْـكِ مـن ذِكْـرَى حَبـيبٍ ومَنْـزِلِ)

---

(١) كتاب الصناعتين: ٤٨.

(٢) إعجاز القرآن ١١٧.

عندك»[١].

وواضح من المثال السابق أن لكل مقام مقالاً، وأن لكل معنى ما يناسبه من الألفاظ، ويوضح ذلك القاضي الجرجاني بقوله: «ولا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرىً واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسِّم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلُك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزلك بمنـزلة جدِّك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلاً مرتبته، وتوفّيه حقه، فتلطّف إذا تغزَّلت، وتفخِّم إذا افتخرت، وتتصرف للمديح تصرّف مواقعه، فإن المدح بالشجاعة والبأس يتميّز عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمُدام، فلكل واحد من الأمرين نهجٌ هو أملَكُ به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه»[٢].

وأما الإيحاء في اللغة الذي يعد من مظاهر الصلة بين عاطفة الشاعر ولغته، فيتمثل في إشارة النقاد القدماء إلى ما يمكن أن يسمى (القدرة التشخيصية) العالية لألفاظ الشعر، وما توحيه إلى المتلقي من صور حسّية قريبة من صورة نفس قائلها، ونستشهد لذلك بقول ابن الأثير ـ وإن كان خارجاً عن نطاق دراستنا ـ: «واعلم أنّ الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البشر، فالألفاظ الجزلة تتخيّل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الرقيقة تتخيل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج، ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلّين بأصناف الحلى»[٣].

---

(١) الموشح ٣٨٧.

(٢) الوساطة: ٢٤.

(٣) المثل السائر: ١٠٦، (الحوفي وطبانة).

وربما كانت ألفاظ الشاعر تدل على طبيعة نفسه، ومزاجه وخلقه، ويمكن أن يستشهد لذلك بالخبر الذي أورده المرزباني عن أحمد بن إبراهيم الغنوي قال: «كنا عند هلال بن العلاء، فذكروا العتّابي، فقال رجل: هو كَزٌّ لا رقَّة. فقال هلال: أتقول هذا لمن يقول:

رُسُلُ الضَّمِيرِ إِلَيْكَ تَتْرَى ... بِالشَّوْقِ مُتْعَبَةً وَحَسْرَى

وهي أبيات»[1].

وواضح أن هلالاً يرفض أن يوسم العتابي بالكزازة والجلافة، ويستدل على ذلك بذكر بيت من شعر العتابي تقطر ألفاظه رقة وليناً وعذوبة وطلاوة، ومن خلال هذا المثال وغيره يتضح أن الألفاظ التي يستخدمها الشاعر تعكس صورة نفسه وطبيعتها في نفوس المتلقّين، وتبيّن لهم حالتها من القساوة والغلظ، أو الرقة واللّين والدماثة، وفي هذا يقول القاضي الجرجاني: «وقد كان القوم... يرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلْقَة، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك وترى الجافي الجِلْف منهم كزَّ الألفاظ، وَعْرَ الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته... ولذلك تجد شعر عديّ ـ وهو جاهلي ـ أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة، وهما آهلان، لملازمة عديّ الحاضرة، وإيطانه الريف، وبعده عن جلافة البدو، وجفاء الأعراب»[2].

---

(١) الموشح: ٤٥١.

(٢) الوساطة: ١٧ ـ ١٨.

٣ ـ علاقة العاطفة بعنصر الموسيقى الشعرية:

يرى الأستاذ أحمد الشايب أن الوزن صدى انفعال الشاعر، وإيقاع قلبه المضطرب، واهتزاز نفسه المتوثبة، وفي ذلك يقول: «وليس الوزن في الشعر صورة موسيقية فرضت عليه فرضاً لتكون حلية تزينه، كلا، فالوزن ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً، وذلك لأن العاطفة بطبيعتها قوة نفسية وجدانية لها مظاهر جسمية تبدو على الإنسان الغاضب أو الفرح أو الحزين، فإذا به مضطرب ثائرٌ، أو مبتهج طروب، أو متخاذل يبكي، وإذا لقلبه نبضٌ خاصّ غير طبيعي ولأنفاسه ترديد غريب، وذلك دليل على انفعالٍ يملك النفس، فإذا ما حاولنا أداءه باللغة، كان من الطبيعي المحتوم أن تكون لغة ذات تقاسيم متزنة، وعبارات مردّدة، هي هذه التفاعيل التي تكوّن البحور الشعرية المختلفة، فإذا ما أردنا أداء ذلك بالنثر العادي، شعرنا حالاً بقصوره، ونبوّه عما في نفوسنا من قوة الانفعال»[1].

ويبدو أن الشايب في هذا التحليل الذكي، والربط المتقن بين الوزن والعاطفة إنما يتكئ على ما عرف قديماً بـ (الائتلاف بين المعنى والوزن)؛ فقد لاحظ النقاد قديماً أن أوزان الشعر وأعاريضه ليست واحدة من حيث صلاحيتها لنظم المعاني المختلفة؛ وفي هذا يقول ابن طباطبا: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه»[2].

---

(١) أصول النقد الأدبي: ٢٩٩.

(٢) عيار الشعر: ٧ ـ ٨.

وعرف النقاد أن لبعض أعاريض الشعر خصائص موسيقية، ربما أوحت بالحال النفسية لقائلها، ولذلك رأى ذو الرمة مناسبة بين الإيقاع في الوزن وإيقاع الرقص الذي يؤدّيه الناس في أفراحهم[1]، ويتضح ذلك من خلال بحري المتقارب والهزج، إذ رأى بعض نقّادنا أن موسيقى البحر الأخير تبهج النفس وتطرب الروح وتذهب بالحس كلَّ مذهب، فتخرج الحليم الهادئ عما عهد في نفسه من سكينة ووقار؛ يقول ابن رشيق: «وأمّا الهزج فالخفيف الذي يرقص عليه، ويُمْشى بالدُّفّ والمزمار فيطرب، ويستخف الحليم، قال إسحاق: هذا كان غناء العرب حتى جاء الله بالإسلام، وفتحت العراق وجلب الغناء الرقيق من فارس والروم»[2] ومن طريف الروايات في هذا ما ذكره الحصري القيرواني نقلاً عن أبي العباس ثعلب أحمد بن يحيى النحوي قال: «أنشد أبو السائب المخزومي قول الخنساء:

وإنَّ صخراً لمولانا وسَيِّدُنا ... وإنَّ صخراً إذا نَشْتو لَنحَّارُ
وإنّ صخراً لَتَأْتَمُّ الهُداةُ به ... كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأْسِهِ نَارُ

فقال: الطلاق لي لازم إن لم تكن قالت هذا وهي تتبختر في مشيها وتنظر في عِطْفِها»[3].

وهكذا يمكن أن يقال إن النقاد العرب قد عرفوا أن الموسيقى والإيقاع ينطويان على دلالة شعورية، عند الشاعر والمتلقي على حدّ سواء، ولهذا وجدناهم يحضون الشاعر على اختيار الوزن والقافية اللذين يسلس له معهما قياد النظم، ويطّرد له فيهما سبيل القول، ويتأتى له بهما أداء معناه كاملاً.

(١) انظر أسس النقد الأدبي: ٣٣٤.
(٢) العمدة: ٢/ ١٠٨٨.
(٣) زهر الآداب: ٤٠/ ٩٩٧ ـ ٩٩٨.

مقاييس نقد العاطفة:

عرف النقاد العرب مقاييس لنقد العاطفة تتنوع تبعاً لعدد من العوامل والظروف، أهمها الزمان والمكان والغرض الشعري ومكانة صاحبه أو مكانة من ذُكِرَ في الشعر عند صاحبه وغير ذلك مما يصعب حصره، ورأوا أن هذه المقاييس خمسة، هي:

١ ـ مقياس الصدق والكذب:

يقصد بالصدق صدق الوجدان، أي أن يعبر الشاعر عما يجده في نفسه ويؤمن به، ولهذا لا يُعدُّ من التجارب الصادقة شعر المناسبات، لأنه ـ في الغالب ـ لا يعتمد على صدق المشاعر ولأنه يجعل من الشعر مجرد بوق للدعاية؛ إذ يحاول الشاعر آنئذٍ أن يترك مشاعره لينظر إلى مشاعر الآخرين ليجاريها ويحاكيها.

ولا بد من الإشارة إلى أن النقاد العرب قد اختلفوا في هذا المقياس، إذ بينما يرى بعضهم أن أعذب الشعر أكذبه، نجد منهم من يرى أن أحسن الشعر أصدقه[١].

ويقدم لنا المرزوقي توضيحاً مميزاً للخلاف في مسألة الصدق والكذب في الشعر يعرض من خلاله ثلاثة مذاهب للنقاد العرب في هذه المسألة، يرى القسم الأول منهم أن على الشاعر أن يلتزم جانب الحق والصدق فيما يقول، ويعدون صدق الشاعر أو كذبه المقياس الأول في الحكم على شعره بالجودة أو الرداءة، ولكن المرزوقي لم يوضح طبيعة الصدق عند هذا الفريق.

وأنصار القسم الثاني يرون أن الكذب مباح في الشعر، مادام يسهم في التأثير في نفوس متلقيه، ويسمو بالصور الفنية إلى أعلى الدرجات من المبالغة والغلو.

---

(١) انظر شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: ١/ ١١ ـ ١٢.

وأنصار القسم الثالث يذهبون مذهباً وسطاً، فيبيحون للشاعر أن يأتي ببعض المبالغة ومخالفة بعض الحقائق في شعره ما لم يصر ذلك مخرجاً للموصوف إلى أن لا يؤمن بشيء من أوصافه لظهور السرف في آياته وشمول التزيّد لأقواله، على حد تعبير المرزوقي(١).

وقد كان مقياس الصدق والكذب أساساً للحكم على الأشعار عند النقاد العرب في مختلف عصورهم؛ فابن قتيبة يعيب على النمر بن تولب قوله في وصف سيف:

تَظَلُّ تَحْفِرُ عنه إن ضربْتَ به ... بَعْدَ الذراعَيْنِ والساقَيْنِ والهادي

وعلّق عليه بقوله: «ذكر أنه قطع ذلك كله ثم رسب في الأرض حتى احتاج إلى أن يحفر عنه، وهذا من الإفراط والكذب»(٢) وابن قتيبة هنا إنما يعنيه مطابقة المعنى للواقع الخارجي، ولا يمكن أن يُتَصَوَّرَ سيف كهذا السيف في الواقع، وهذا ما جعل البيت معيباً في رأيه.

ويتصل الحديث عن الصدق والكذب في العاطفة بالحديث عن الغلوّ في الشعر، إذ اتهم بعض النقاد الشعراء بالكذب إذا كان في شعرهم غلو، في حين طالب آخرون الشاعر بالمبالغة والإفراط؛ ففي غرض التشبيب مثلاً يقول العسكري: «وينبغي أن يكون التشبيب دالاً على شدّة الصبابة وإفراط الوجد والتهالك في الصبوة، ويكون بَرِيّاً من دلائل الخشونة والجلادة وأمارات الإباء والعزة، ومن أمثلة ذلك قول أبي الشيص:

وَقَفَ الهَوَى بِي حيثُ أَنتَ فَلَيسَ لِي ... مُتَأَخَّرٌ عَنْهُ وَلا مُتَقَدَّمُ

---

(١) شرح ديوان الحماسة: ١/ ١١ ـ ١٢.

(٢) الشعر والشعراء: ١/ ٣١١.

أَجِـدُ المَلامَـةَ فِـي هَـواكَ لَذِيـذَةً حُبّـاً لِـذِكْرِك فَلْـيَلُمْني اللُّـوَّمُ
أَشْـبَهْتَ أَعـدَائِي فَـصِرْتُ أُحِـبُّهُمْ إِذْ كَـانَ حَظِّـي مِنْـك حَظِّـي مِـنْهُمُ
وَأَهَنْتَنِـي فَأَهَنْـتُ نَفْـسِي صَـاغِراً مَـا مَـنْ يَهُـونُ عَلَيْـك مِمَّـنْ أُكْـرِمُ

فهذا غاية التهالك في الحبّ ونهاية الطاعة للمحبوب»[1].

ومن أمثلة الكذب في العاطفة ما رواه المرزباني عن محمد بن يحيى قال: «حدثني أحمد بن يزيد المهلبي، قال لي أحمد بن خلاد: لا أعرف أحداً أخبث أصلاً وفرعاً، ولا أكفر لإحسانٍ من البحتري، دخل إلى المُسْتعينِ بعد قتل أُوتامِش وكاتبه شجاع، وإنما أذكرت به، فأنشده:

لقـد نُـصِرَ الإمـامُ علـى الأعـادي وأضـحى المُلْـكُ مَوطـودَ العِمـاد
وعَرَّفَـتِ الليـالي فـي شـجاعٍ وتـامِشَ كيـف عاقبـةُ الفـسادِ
بـدارٌ فـي اقتطـاع الغَـيِّ خـافٍ وسـعي فـي فـسادِ الملـك بـادِ
بِهَـضْمٍ للخلافـةِ وانتقـاصٍ وظُلْـمٍ للرعيَّـةِ واضـطهادِ
أميـرَ المـؤمنين اسـلَمْ فَقِـدْما نَفَيْـتَ الغـيّ عنّـا بالرشـادِ
تـدارَكَ عـدلُكَ الـدنيا فَقَـرَّتْ وعـمَّ نـداك آفـاقَ الـبلادِ

فلم يأمر له المستعين بشيء، فما زلت أصفه وأشهد له بقديم الموالاة حتى دفع إليه خريطة كانت في يده مملوءة دنانير، فكانت ألف دينار، ودعا بغالية فغلّفه بيده، فلما خُلِعَ المستعين وولي المعتز كان أول ما أنشده قصيدة أولها:

يُجانِبُنـا فـي الحـبِّ مَـنْ لا نُجـانبه . . . .

---

(١) كتاب الصناعتين: ١٣٥، وانظر العاطفة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٢٢٦.

فقال فيها:

عجبتُ لهـذا الـدهر أعيَـتْ صـروفُهُ ... ومـا الـدهرُ إلا صـرفُهُ وعجائبُـهْ
متـى أَمَّـل الـديّاكُ أن تُـصطفى لـه ... عُرى التـاج أو تُثنى عليـه عـصائبُهْ
وكيف ادّعى حقَّ الخلافةِ غاصبٌ ... حـوى دونـه إرثَ النبـي أقاربُـهْ
بكى المنبـر الـشرقي إذ خـارَ فوقَـهُ ... على الناس ثورٌ قـد تَـدَلَّتْ غباغبُـهْ
ثقيـلٌ علـى جَنْـبِ الثريـدِ مراقـبٌ ... لـشخصِ الخِـوانِ يبتـدي فيواثبُـهْ
إذا ما احتشى من حاضرِ الزادِ لـم يُبَـلْ ... أضاءَ شـهابُ الملـكِ أم بـاخَ ثاقبُـهْ
إذا بَكَّـرَ الفـرّاشُ ينـشو حديثـه ... تـضاءلَ مُطريـهِ وأطنَـبَ عائبُـهْ
رمى بالقـضيبِ عَنْـوةً وهْـوَ صـاغرٌ ... وعُـرّي مـن بُـرْد النبـيِّ مناكبُـه
وقـد سـرّني أن قيـلَ وَجَّـهَ مـسرعاً ... إلى الـشّرقِ تجـري سُـفْنُهُ ومراكبُـهْ
إلى كَسْكَرٍ خلـفَ الـدّجاج ولـم تكـن ... لِتَنْـشَبَ إلا فـي الـدجاج مخالبُـهْ
ومـا لِحْيَـةُ القـصَّارِ حـين تنفَّـشَتْ ... بجالبـةٍ خيـراً علـى مَـنْ يُناسِـبُهْ

قال ابن خلاد: فهجاه بأصناف الأهاجي، ثم لم يَرْضَ حتى ذكرني فقال:

يجوزُ ابنُ خلاّد على الـشعرِ عنـدَهُ ... ويـضحي شـجاعٌ وهْـوَ للجهـلِ كاتبُـهْ

قال: فوالله ما حظي من المعتز في هذه القصيد بطائل حتى رجع إلى بلده خائباً»(١).

ويظهر من المثال السابق زيف عاطفة البحتري، فقد مدح المستعين ثم لما

(١) الموشح: ٥١١ ـ ٥١٣ (طبع دار نهضة مصر).

مات هجاه لينال حظوة عند المعتز الذي خلفه، وهجا أيضاً من ساعده على الحصول على جائزة المستعين بعد انتقال الأمر إلى غيره.

٢ ـ مقياس قوة العاطفة أو ضعفها:

تقاس قوة العاطفة أو ضعفها بمقدار ما أثارته من شعور القارئ، وثمة ثلاثة مصادر لقوة العاطفة في الفنّ الشعري هي: قوة شعور الشاعر، وصدق تجربته، وروعة بيانه.

أما شعور الشاعر؛ فقد رأوا أن بعض الشعراء أكثر تأجّجاً وأبلغ تأثراً بالموضوعات التي يطرقونها من بعض، ولذلك تتفاوت قوة العاطفة من شاعر إلى آخر تبعاً لحظّ الشاعر من قوة الشعور ورقة الحس ورهافة النفس.

كما أن قوة العاطفة تختلف من شاعر إلى آخر تبعاً للموضوعات الشعرية المختلفة، وتختلف كذلك عند الشاعر الواحد تبعاً لتنوع الأغراض التي يتناولها، وإذا قوي الشعور عند الشاعر واشتدت العاطفة وتأجج الانفعال في موضوع ما، كان ذلك سبباً في إثارة مشاعر متلقيه، مما يشير إلى أن قوة الفن ـ في المحصلة ـ سبب مهم في تأجيج العاطفة والمشاعر.

وبناءً على ذلك كان اختلاف العواطف قوة أو ضعفاً سبباً في تفاوت مستوى الأشعار، وقد بدا للنقاد أن شعر الشاعر في أبواب الشرّ ونوازع النفس الأمارة بالسوء، أجود وأمتن أسراً منه حين يكون في أغراض الخير ومعاني الدين والفضيلة، ومن هؤلاء الأصمعي الذي رأى أن شعر حسان قد تفاوت وضعف لما صار من شعراء الدعوة الإسلامية، وفي ذلك يقول: «الشعر نكِدٌ بابُهُ الشرّ، فإذا دخل في الخير ضعف، هذا حسّان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره»[1] وإلى ذلك ذهب ابن وكيع بقوله: «إن الصدق غير

(١) الموشح: ٢٥٦.

مُلتمَسٍ من الشاعر، وإنما المراد منه حسن القول في المبالغة في الوصف، والشعر في فنون الباطل واللهو أمكن منه في فنون الصدق والحق، دليل ذلك شعر حسان في آل جفنة في الجاهلية، فإنه كان كثير العيون والفصول، قليل الحشو والفضول، فلما صار إلى الإسلام طلب طريق الحقائق، واستعمال اللفظ الصادق، فقلّ تناهيه وضعفت معانيه»[١].

٣ ـ مقياس السمو والضِّعَة:

يرى بعض النقاد ودارسي الأدب أن على الأديب أن يتغنّى بالدعوة إلى الخير والفضيلة، وأن يسعى من خلال أدبه إلى تهذيب القارئ وحضه على أحسن الأخلاق وأسماها، ويرى فريق آخر أن غاية الأدب تنحصر في أنه يولّد في النفوس الإحساس بالجمال والمتعة واللّذة[٢]، وهؤلاء هم أنصار المذهب الذي يقول: الفن للفن، وثمة فريق ثالث فضّل التوسّط، ورأى أن على الأدب أن يثير في قارئيه نوعاً خاصاً من الانفعالات هي أنواع الشعور النبيل التي تزيد من قدرتهم على العيش في الحياة، وتقوي سلطانهم عليها ليستطيعوا التقدم بها وتطويرها، لكن ذلك لا يتم عن طريق الوعظ المباشر والتعليم المعلن، وإنما طريقه الإيحاء والتخييل[٣]. وقد وُجِدَ أنصارٌ للفرق الثلاثة في النقد العربي القديم.

أما أنصار الفريق الأول فلم يقيموا وزناً للشعر ما لم ينطو على معنى حكيم أو فكرة سامية تزداد بها خبرة المتلقي وتقوي من سلطانه على الحياة، ويرون أن الشاعر ـ والأديب عامة ـ معلم له أثره في الحياة، ومن أنصار هذا الرأي أبو العباس المبرد الذي يجعل أجود الشعر ذلك الذي يعلمنا ما لم نكن نعلم، وفي

(١) المنصف: ٣٤.

(٢) انظر العاطفة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢٥٠ وما بعدها.

(٣) انظر أصول النقد الأدبي للشايب: ٢٠٤ ـ ٢٠٧.

هذا يقول: «أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شَبّه، وأحسنُ منه ما أصاب به الحقيقة ونبَّه بفطنته على ما يخفى على غيره»(١) ويعدّ أبو حيان التوحيدي أبرز أصحاب هذا المذهب وأقواهم حجة وأكثرهم ضيقاً بسحر البيان الذي يسوّغ لصاحبه الخروج على مبادئ الحق والفضيلة ويزين للناس سوءَ عملهم، وفي هذا المجال ينقل عن أحد الفلاسفة قوله: «لا تغترّ بحسن الكلام إذا كان الغرض الذي يقصد به ضاراً، فإن الذين يَسُمُّون الناس إنما يقدمونه في ألذّ طعام، ولا تستجفيَنَّ الكلام الغليظ إذا كان الغرض سليماً نافعاً، فإن أكثر الأدوية الجالبة للصحة بشعة»(٢).

ويعد قدامة بن جعفر من أنصار الفريق الثاني، الذي يرى أن على الشاعر أن يبرع في وصفه ومحاكاته وأن يبدع في فنه أياً كان حظ موضوع شعره من الرفعة أو الضِعة(٣)، يتضح ذلك من قوله: «وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنىً كان من الرفعة والضِعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح... وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة»(٤).

ويتضح الأمر أكثر عند القاضي الجرجاني الذي جعل الأخلاق بمعزل عن الحكم على الشعر بالإحسان أو الإساءة؛ فقال: «ولو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عدّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل

---

(١) الموشح: ٢٤٣.

(٢) البصائر والذخائر: ١/ ٤٠٩.

(٣) انظر العاطفة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢٦٦.

(٤) نقد الشعر: ١٩.

الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ، وعاب من أصحابه بُكْماً خُرْساً، وبِكاءً مُفْحَمين، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر»[١]. وقريب من هذا قول الآمدي: «والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً ولا أن يوقعه موضع الانتفاع به، لأنه قد يقصد إلى أنّه يوقعه موقع الضرر»[٢].

٤ ـ ثبات العاطفة واستمرارها:

يطالب النقاد الأديب أن تكون عاطفته مستمرة في كل أجزاء نصه الأدبي، لا أن تكون كالهشيم يشتعل وسرعان ما يتحول إلى رماد، وفي هذا يقول الأستاذ أحمد الشايب: «ويراد بثبات العاطفة استمرار سلطانها على نفس المنشئ مادام يشعر أو يكتب أو يخطب لتبقى القوة شائعة في فصول الأثر الأدبي كله، لا تذهب حرارتها، وبهذا يشعر القارئ أو السامع ببقاء المستوى العاطفي على روعته مهما تختلف درجته باختلاف الفقرات والأبيات»[٣].

وفي النقد القديم نلمح إشارة إلى هذا المقياس عند ابن قتيبة الذي يقول: «ولله درّ القائل: أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه»[٤]، فالشاعر المبدع هو الذي يجعل قارئه مشدوداً إلى سماع شعره من أوله إلى آخره، ولن يكون مشدوداً هكذا إلا إذا كانت العاطفة متدفّقة على لسان الشاعر لا خمود فيها ولا برود، وكان صادقاً قوي الإحساس متمكناً من وسيلته التعبيرية[٥].

---

(١) الوساطة: ٦٤.

(٢) الموازنة: ١/ ٤٠٤ ـ ٤٠٥.

(٣) أصول النقد الأدبي: ١٩٧.

(٤) الشعر والشعراء: ٢٠.

(٥) انظر العاطفة في تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢٧١.

ولكن القصيدة في الشعر تضم موضوعات مختلفة، ولكل موضوع عاطفة خاصة به، ولا يعقل أن يظل شعور الشاعر على مستوى واحد من القوة والتدفق والانسياب، ولذلك لابد من أن تتلاشى قدرة الشاعر على الاحتفاظ بوحدة النسج واستمرار العاطفة؛ ويبدو أن النقاد قد فهموا من ثبات العاطفة واستمرارها في القصيدة التي تضم موضوعات متعددة أن يخص الشاعر كل غرض من أغراضها بشيء من توقّد الشعور العاطفي الخاص به، ولذا احتفوا بالقصيدة أجزاء ووحدات، فتحدثوا عن براعة المطلع وحسن التخلص وروعة المقطع أو الخاتمة[١].

٥ ـ التنوّع والشمول:

وهو مقياس نظري استخلصه الدارسون من إشارة النقاد العرب القدماء إلى تفضيل شاعر على آخر بناءً على تنوّع الأغراض التي يطرقها كل شاعر، ويستفاد هذا من مثل قول أبي عبيدة: «الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين، وهو يقدّم على طرفة، لأنه أكثرُ عدد طوالٍ جياد وأوصف للخمر والحمر، وأمدح وأهجى»[٢] وقوله الآخر: «من قدم الأعشى يحتج بكثرة طواله الجياد وتصرفه في المديح والهجاء وسائر فنون الشعر، وليس ذلك لغيره»[٣].

وعلى أساس التفنن في النظم يُؤثَرُ جرير ويُسَلَّمُ له قصب السبق في قول أبي عبيدة أيضاً «يحتج من قدّم جريراً بأن جريراً كان أكثر هؤلاء الثلاثة [يعني جريراً والفرزدق والأخطل] فنون شعر، وأسهلهم ألفاظاً وأرقّهم نسيباً، وكان ديِّناً عفيفاً»[٤].

---

(١) انظر المرجع السابق: ٢٧٥.

(٢) الشعر والشعراء: ١/ ٢٦٣.

(٣) الأغاني (طبعة دار الشعب): ٩/ ٣٢٢٩.

(٤) الأغاني: ٨/ ٢٧٥١.

ويبدو أن هذا المقياس كان شائعاً بين الناس أيضاً، قال محمد بن سلام: «ورأيت أعرابياً من بني أسد أعجبني ظرفه وروايته، فقلت له: أيهما [الفرزدق وجرير] عندكم أشعر؟ قال: بيوت الشعر أربعة: فخر ومديح وهجاء ونسيب، وفي كلها غلب جرير»[١]. ويروى أن جريراً كان يزهو بأنه قال المديح والهجاء والرثاء والنسيب والرجز، وأنه لم يدع غرضاً إلا طرقه ولا فناً إلا خاض فيه.

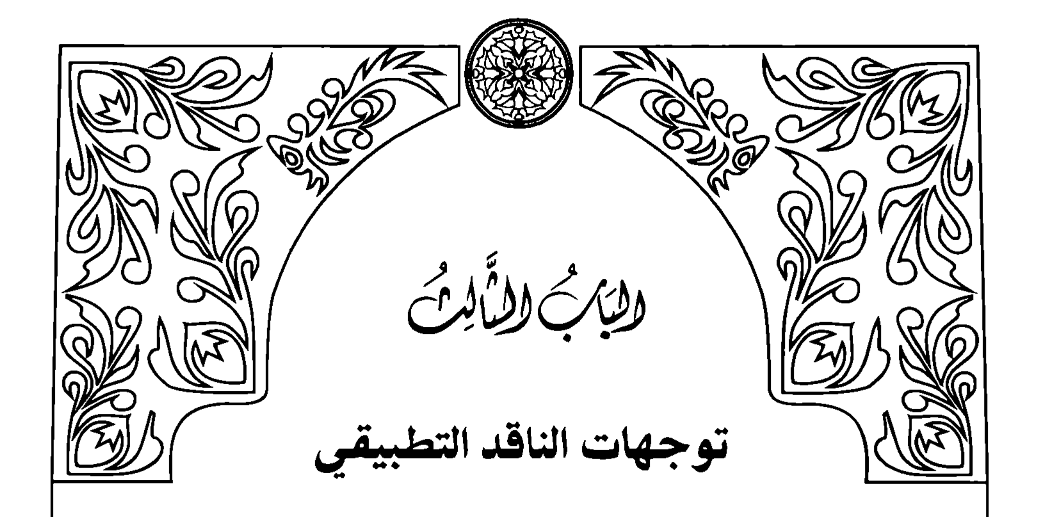
وإذا تنوعت الأغراض التي يتقنها الشاعر كان ذلك مدعاة لمقدرة أكبر على إثارة العواطف المختلفة في النفوس بدرجة قوية في رأي بعض النقاد، ولكن ذلك مرتبط إلى حدٍ كبير بالمقياس الأول من مقاييس نقد العاطفة وهو صدقها أو كذبها، وربما كان الشاعر بدافع من حب الظهور والتميز يطرق موضوعات متنوعة ليرضي جمهوره، متصنعاً في كثير من الأحيان، مما يؤثر في صدق عاطفته الشعرية.

وهكذا نجد أن النقد العربي التطبيقي في القرنين الرابع والخامس وضع مقاييس لنقد العاطفة في الشعر والأدب، أو وافَقَ فيها النقادُ مَنْ سبقهم من النقاد العرب، وأشار إلى مقاييس أخرى استخلصها الدارسون المحدثون، وقد تنوعت هذه المقاييس، واختلف النقاد ضمن إطار كل مقياس منها، وفي اختلافهم إغناء للثروة النقدية، ومقدرة متميزة على تناول النصوص الأدبية بعقل المحلل الواعي المتقن المدقق.

❏ ❏ ❏

---

(١) نفسه: ٨/ ٢٧٥٢.

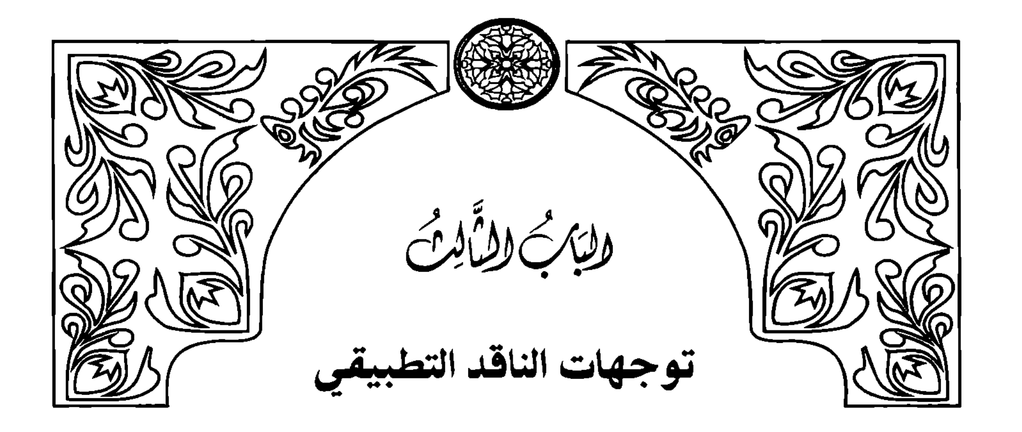


الباب الثالث

توجهات الناقد التطبيقي

- الفصل الأول: النقد اللغوي التطبيقي.
- الفصل الثاني: النقد الجمالي التطبيقي.
- الفصل الثالث: النقد الأخلاقي الاجتماعي.



الباب الثالث

توجهات الناقد التطبيقي

بعد أن انتهينا من الحديث عن الدراسات النقدية التطبيقية، وعن شخصية الناقد التطبيقي وأدواته، وعن النص بوصفه ميداناً للتطبيق النقدي، وعن مناهج النقد التطبيقي، نعرِّج على توجهات الناقد التطبيقي التي يمكن أن تقسم إلى ثلاثة هي:

١ ـ النقد اللغوي.

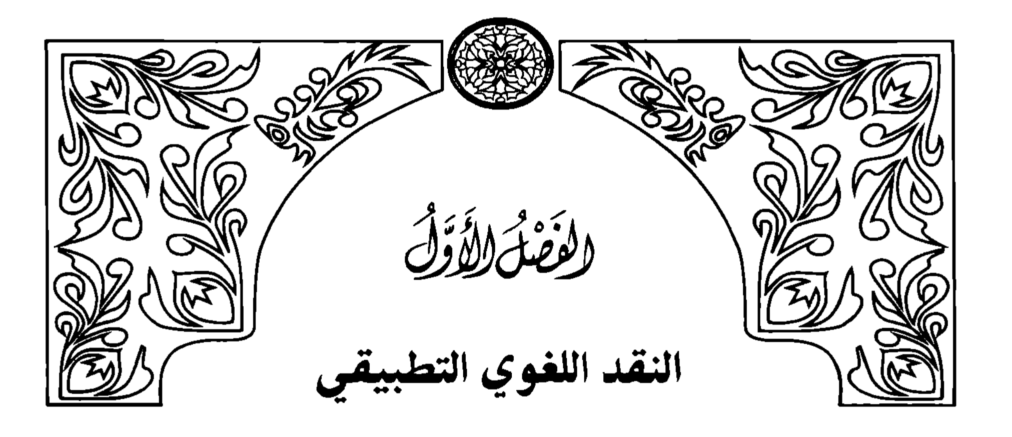
٢ ـ النقد الجمالي والفني.

٣ ـ النقد الأخلاقي والاجتماعي.

وليس هذا التقسيم صارماً بمعنى أن الناقد اللغوي التطبيقي لم يكن ينقد النصوص نقداً جمالياً فنياً أو نقداً أخلاقياً، وليست فائدة التقسيم إلا الإيضاح وبيان الخصائص العامة لكل توجه من هذه التوجهات.

وسنتحدث عن التوجهات الثلاثة السابقة بشيء من التفصيل.

* * *



الفَصْلُ الأَوَّلُ

النقد اللغوي التطبيقي

يقصد من إضافة مصطلح (التطبيقي) إلى مصطلح (النقد اللغوي) التركيز على الجانب التطبيقي في هذا النوع من النقد، الذي يَدْرُسُ لغة نصوص أدبية بعينها، يقوّمها ويصدر فيها الأحكام النقدية المعتمدة على اللغة وعلومها.

ويعد النقد اللغوي واحداً من أبرز مظاهر النقد عند العرب؛ فهو يحظى منه بالقدر الغالب، وقد عَرَفه العرب قديماً؛ فوردت أمثلة له على ألسنة الشعراء وغيرهم ممن يتذوقون الشعر ويتعاطون الأدب، ثم كثر النقد اللغوي خلال القرنين الأول والثاني الهجريين، حتى صار مقياس تقدم الشاعر عند النقاد وأهل العلم بالشعر هو امتلاكه لناصية اللغة لكي يكون عربياً صميماً يُحتجّ بشعره، أما إذا خالط غير العرب فإنه يغدو حينئذ مُتَّهماً بتسرُّب اللحن إلى لسانه، فيتوقف علماء الشعر والعربية في تفضيله على غيره، نحو ما صنعوا بِعَديٍّ بن زيد الذي نزل الحيرة واختلط بالفرس(١).

و يمكننا في ضوء الأمثلة التي استقصيناها عن النقد اللغوي أن نعرِّفه بأنه: تفحص لغة الآثار الأدبية، ومحاكمة صوابها، وخطئها، وجودتها، ورداءتها.

وهذا التعريف يشمل النقد بكل ما هو متعلق باللغة وعلومها كالنحو والصرف والفصاحة وعدم التنافر بين المفردات أو بين الحروف في المفردة الواحدة،

---

(١) قال أبو الفرج عنه: «وليس ممن يعد في الفحول، وهو قروي، وكانوا قد أخذوا عليه أشياء عيب فيها» الأغاني: ٢/ ٥١٤. ويروى عن أبي عمرو بن العلاء قوله: «والعرب لا تروي شعره، لأن ألفاظه ليست بنجدية» الشعر والشعراء: ١/ ٢٣٠.

وغموض المعنى العام للقطعة الأدبية بسبب استعمال مفردات حوشية، وغير ذلك مما يتصل باللغة.

عوامل ظهور النقد اللغويّ:

إن الحديث عن النقد اللغوي التطبيقي عند العرب خلال القرنين المعنيين في الدراسة يقتضي منا الحديث عن عوامل ظهور ذلك النوع من النقد من بدايته حتى نضجه في القرون الثلاثة: الثالث والرابع والخامس، على أيدي نقاد كبار كان لهم أثر كبير في توجيه حركة النقد الأدبي العربي القديم.

يرى الدكتور نعمة العزاوي[1] أن العوامل التي أثرت في ظهور النقد اللغوي هي الرواية والتطور اللغوي والتعصب للقديم والخصومة والإعجاز، ويحسن أن نتناولها بشيء من التفصيل:

١ ـ الرواية:

نشط العلماء لدراسة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، منطلقين من دراستهم للشعر القديم ولغة العرب؛ لأنهم وجدوا فيهما عوناً كبيراً لهم على تفسير ألفاظ القرآن والحديث، ولهذا جدّوا في جمع اللغة والشعر القديم من أفواه الأعراب مباشرة أو عن طريق الرواية، وفي أثناء جمعهم تولّدت لديهم الحاجة إلى تذوق ما يروونه، ثم أذيعت آراؤهم بين الناس، فجاء معظمها مندرجاً في النقد اللغوي؛ لكونها اعتراضاً على الشاعر إما لأنه أخطأ في النحو، وإمّا لأنه استعمل

---

(١) في كتابه «النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري» وقد حاولت ـ جهدي ـ أن أطلع على الكتاب لكني لم أستطع، ولكني استفدت ممن كتب عن مضمونه وهو الدكتور: سمر روحي الفيصل في مجلة الموقف الأدبي في مقاله: «النقد اللغوي القديم واستمراره في النقد اللغوي في سورية»، مجلة الموقف الأدبي العدد ١٨١ سنة ١٩٨٦ ص١٤٦ ـ ١٥٩.

مفردة حوشية، وباختصار: كان الشعر القديم يمنح اللغويين النصوص التي لا يمكنهم الاستغناء عنها في أعمالهم، وهكذا امتزجت رواية الشعر بنقده ودراسة لغته ألفاظاً وتراكيب، الأمر الذي نشَّط النقد اللغوي وجعله يتطور في مدة زمنية قصيرة.

٢ ـ التطور اللغوي:

شهدت اللغة العربية خلال القرن الأول تطوراً ملحوظاً تمثل في النشاطات السياسية والاجتماعية والأدبية، فكان لها كبير الأثر في إثراء اللغة العربية وإمدادها بمفردات جديدة، إلى جانب تلك التي أتى بها الدين الجديد.

ففي هذا القرن وضع العلماء: النحو وضوابط العربية على وجه عام، بدأ ذلك في البصرة التي ظهر فيها اللحن، والخطأ في تلاوة القرآن الكريم، وبرزت فيها العامية بسبب تنوُّع ساكنيها واختلاطهم بالأعاجم.

وفيه أيضاً عرّب بعض رجال الدولة الإسلامية والقائمون على أمرها الدواوين، وفوضوا أمرها إلى العرب أو إلى من يحسن العربية، واقتضى ذلك أن يبادر أبناء الأعاجم إلى تعلم العربية لغة الدين والدولة، وإلى حفزِ العربِ أنفسِهم إلى تقويم ألسنتهم طمعاً في الحصول على المناصب اللائقة في الدواوين المنتشرة في أرجاء الخلافة الإسلامية، ويعدّ عبد الملك بن مروان من أصحاب الشأن الرفيع في هذا المجال؛ فقد عمل لتعريب الدواوين، فخدم بذلك اللغة العربية ونَشَّط حركتها التاريخية، فكان عمله ذاك من أهم بواعث المحافظة على قوتها.

ولما كان العرب حريصين أشدّ الحرص على لغتهم وآدابهم اهتم الخلفاء والأمراء بعلوم العربية، ووجدوا متعتهم في سماع إنشاد الشعر ومجالسة الشعراء، وانكبَّ علماؤهم على اللغة والنحو والصرف والعروض والقافية وعلوم البلاغة والتفسير والحديث والقراءات، ووجدوا في هذه العلوم ضبطاً لأصول لغتهم

وحفظاً لها من الخلل والفساد، فكان لذلك كله أثره الكبير في تنشيط النقد اللغوي القديم وتطوره السريع.

٣ ـ التعصب للقديم[١]:

يقصد بالتعصب هنا تلك الحمية للعرب التي كانت لدى المشتغلين في العربية وعلومها، وكانت تدفعهم إلى الدفاع عنها ضد كل من يكيد لها في الخفاء أو في العلن، ولاسيما أصحاب النـزعة الشعوبية التي وقف العرب في وجهها، قال أحمد أمين: «مهاجمة الشعوبية للعرب جعلت العرب يتعصبون للعربية ويبالغون في تقديس لغتهم»[٢].

ولذلك اهتم العلماء بوضع قواعد لحفظ العربية، فكان النحو والصرف وكان علم اللغة، وساعدتهم تلك القواعد على نقد الشعر نقداً لغوياً، ولهذا انتقد عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي بيتي الفرزدق:

مُستَقْبِلِينَ شَمَالَ الشَّامِ تَضْرِبُهُمْ ... بِحاصِبٍ كَنَدِيْفِ القُطْنِ مَنْثُورِ
عَلَى عَمَائِمِنا تُلْقَى وَأَرْحُلِنا ... عَلَى زَوَاحِفَ تُزْجى مُخُّها رِيرِ

قال ابن أبي إسحاق: «أسأت، إنما هو (ريرُ) وكذلك قياس النحو في هذا النحو»[٣]، ولا تعنينا هنا مناقشة العلماء[٤] لرأي ابن أبي إسحاق في تخطئة

(١) لم أقف على ما يقصده الدكتور العزاوي بالتعصب واجتهدت في تفسيره على النحو الذي أثبت.

(٢) ظهر الإسلام ٢/ ١٢٢.

(٣) انظر الموشح ١٥٦.

(٤) كيونس بن حبيب الذي يقول: «والذي قاله الفرزدق جائز حسن». انظر الموشح ١٥٦.

الفرزدق في هذا البيت، بقدر ما يعنينا أن ابن أبي إسحاق كان ينطلق من قياس نحوي يرى أن الفرزدق قد خالفه.

ولو مضينا نبحث عن أمثلة أخرى لوجدنا الكثير[١] مما يدلّ على أن التعصب للعربية كان من العوامل التي ساعدت على ظهور النقد اللغوي عند العرب.

٤ ـ الخصومة:

نضج النحو في البصرة وتوضحت معالمه وبانت مسالكه وأصول مناهجه، وتشعبت فيه أقوال نحاة البصرة كالخليل وأبي عمرو بن العلاء وسيبويه ويونس بن حبيب في بداية الأمر، ثم ما لبثت الكوفة أن عرفت النحو على أيدي الرؤاسي ومن بعده الكسائي والفراء، حتى انتهى الأمر إلى بروز التنافس بين نحاة المصرين. ثم كان أن ظهرت الخصومة النحوية وبدأ الخلاف يشتدّ بين الفريقين، بعد أن كان في بدايته يسيراً، لا حدّة فيه، ولا عصبية مذهبية تقوده، فالفراء ـ وهو من كبار شيوخ الكوفة ـ يقرأ في البصرة، والخليل البصري يطلب إلى الرؤاسي الكوفي كتابه في النحو ويطلع عليه، ثم يفيد منه سيبويه حين يؤلف (الكتاب).

ثم أخذت المناظرات بين الفريقين طريقها إلى الظهور، كمناظرة سيبويه للكسائي في المسألة الزنبورية المشهورة[٢]، ثم اتسع الخلاف فعم علوم العربية: اللغة والنحو والتصريف وما يتصل بها كرواية الشعر والأخبار، وبدأ كل فريق

---

(١) تجد أمثلة كثيرة لمآخذ اللغويين والعلماء على الشعراء في كتاب «الموشح» للمرزباني، فهو موضوع لهذا الغرض ونحوه.

(٢) يقول الدكتور محمد خير الحلواني: «وهي [يعني المسألة الزنبورية] لا تعدو مظهراً من مظاهر التنافس بين العلماء للوصول إلى الرزق وبلوغ المنـزلة عند السلطان» وفي هذا الكلام نظر. انظر (الخلاف النحوي بين البصريين والكوفيين): ٣٠.

يخطّئ الآخر وينال منه؛ فالفراء مثلاً يتعقب أبا عبيدة ويغضّ من علمه ويتّهمه بأنه لا يعرف العربية[١]، ويستحق الضرب لما قاله في كتاب (المجاز)[٢]. وهذه الخصومة أوجدت نشاطاً لغوياً في الأمصار الإسلامية المختلفة، وكان لها اليد الطولى في ظهور النقد اللغوي الذي تمثل في تخطئة بعض الشعراء بسبب مخالفتهم للقواعد والأقيسة النحوية التي ظهرت خلال تلك الفترة.

٥ ـ الإعجاز:

مهما يكن من أمر صحة نسبة القول بالصَّرْفة في تفسير إعجاز القرآن إلى النظام[٣]، فإن هذه المقولة كانت سبباً رئيسياً في ظهور عدد من الدراسات التي ناقضت هذه المقولة وأثبتت أن القرآن الكريم معجز في نظمه وتأليفه.

وقد تولّى الدفاع عن الإعجاز في النظم القرآني المعتزلة وأهل السنة على حدٍّ سواء، فقد ألف الجاحظ كتابه (نظم القرآن) ومراده منه الاحتجاج للقرآن وإثبات إعجازه في نظمه وتأليفه، ولذلك قال فيه: «. . . وبلغت منه أقصى ما يمكن مثلي في الاحتجاج للقرآن والرد على كل طعّان، فلم أدع فيه مسألة لرافضي ولا لحديثي ولا لحُشْويّ، ولا لكافر مُبَادٍ، ولمنافق مقموع، ولا لأصحاب

(١) معاني القرآن ١/ ٨.

(٢) تاريخ بغداد ١٣/ ٢٥٥. ويبدو أن اعتراض الفراء على أبي عبيدة أنه كان يقول في القرآن برأيه؛ فقد أورد الخطيب البغدادي قول الأصمعي عنه: «يفسر كتاب الله برأيه».

(٣) انظر (قضية الإعجاز القرآني وأثرها في تدوين البلاغة العربية) د. عبد العزيز عرفة ١٤٣ ـ ١٤٩ وفيه يثبت المؤلف خطأ نسبة القول بالصرفة إلى النظام ويتهم ابن الراوندي (٢٩٨هـ) بأنه نسب ذلك إلى النظام رأس المعتزلة لينفر الناس ويبعدهم عن الاعتزال، وقُدِّر لهذا القول رجال يحقدون على المعتزلة فروّجوه ونشروه بين الناس. قلت: ولكنَّ معاصرة الجاحظ (٢٥٥هـ) للنظّام (٢٣١هـ) تقوّي نسبة هذا الرأي إليه.

النظّام ولمن نجم بعد النظّام ممن يزعم أن القرآن خلق وليس تأليفه بحجة وأنه تنـزيل وليس ببرهان ولا دلالة»[١]. وألف ابن قتيبة كتابه (تأويل مشكل القرآن) ممثلاً السنة وأصحاب الحديث، فأوضح جوانب إعجاز القرآن في تأليفه ونظمه[٢].

ثم تناول الباحثون في إعجاز القرآن الكريم لغته بالدرس والتحليل، واستعانوا في ذلك بشواهد من كلام العرب وأشعارهم فكانت جميعها ميداناً للنقد اللغوي.

ويسجل هنا أن النقد اللغوي قد تطور تطوراً ملحوظاً خلال القرنين الرابع والخامس على يدي عبد القاهر الجرجاني، إذ كانت إسهاماته في هذا المجال موضع إعجاب؛ فقد اعتمد على أساس هام هو الحسّ الذوقي للفروق التي تقع في الاستخدام اللغوي للمفردات، وساعده على ذلك مقدرته اللغوية وعلمه الواسع باللغة، ودعوته إلى اتباع المنهج اللغوي في دراسة الأدب ونقده، وهي تلتقي إلى حدّ كبير مع وجهة النظر الحديثة التي يمثلها ت. س. إليوت بقوله: «(من الهامّ للشاعر أن يعرف أكثر شيء ممكن عن اللغة)، والسبب الرئيسي في هذا أنه يؤمن بأن كل تطور حيوي في اللغة إنما هو تطور في الشعور كذلك، وأن الألفاظ والفكر لا ينفصلان. والشاعر لا يستطيع أن يوحي إلى غيره بأنه قد غرق في حومة أشد الأشياء البدائية والمنسية، وأن فكره وعواطفه عادت إلى الأصل، ورجعت بمعنى للحياة أعمق، إلا بإطلاق الإمكانات السحرية الكامنة في الكلمات»[٣].

---

(١) انظر رسالة: (خلق القرآن) ضمن رسائل الجاحظ (هارون) ٣/ ٢٨٧.

(٢) انظر تحليلاً لهذا الكتاب ضمن كتاب (أثر القرآن في تطور النقد العربي) للدكتور محمد زغلول سلام ٦٧ ـ ١٥٠.

(٣) ت. س. إليوت الشاعر الناقد ١٨٠، ١٨١ وقضايا النقد الأدبي ٣٣٧.

مصادر النقد اللغوي التطبيقي :

أما مصادر النقد اللغوي التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين فأكثر من أن تحصى، ذلك أن كل كتاب من كتب الأدب أو اللغة أو الأخبار أو تراجم الشعراء أو شرح أشعارهم يضم ـ في الغالب ـ بعض النقد اللغوي التطبيقي، لكن ذلك لا يمنع أن تكون بعض أصناف هذه الكتب حافلة بهذا النوع من النقد أكثر من غيرها، وسأذكر بعد حين يسير مجموعةً منها اعتنى أصحابها بالنقد اللغوي.

وقد يتبادر إلى الذهن أن النقد الأدبي قد يكون بعيداً عن الشروح الشعرية، لأن مهمتها تفسير الأشعار، وشرح غريبها، وإيضاح غامضها، والكشف عن الصلات بين الأبيات، وتقديم كل المعلومات الممكنة عن النص الشعري وقائله والظروف المحيطة به، وإذا كان النقد يقتضي من الناقد الحكم والتقويم فإن التفسير والشرح بعيدان كل البعد عن ذلك.

والحقيقة أن تعريف النقد الأدبي بأنه (فن دراسة الآثار الأدبية وتحليلها والتعليق عليها ثم الحكم عليها) يجعل عمل الشرّاح جزءاً لا يتجزأ من عملية النقد، ويضاف إلى هذا أن الشروح الشعرية كانت في بدايتها تقتصر على الغوص في معاني الشاعر وتراكيبه ومحاولة إخراجها للقارئ سهلة سائغة بألفاظ تناسب عصر الشارح، ثم تطور هذا النهج فباتَ الشارح لا يكتفي بتفسير الغريب والتعرّض لأمور النحو واللغة والصرف، «بل وجد نفسه مجبراً على تقويم النص الأدبي، وبعد هذا التطور أصبح مفهوم الشرح هو تفسير الأثر الشعري ثم الحكم عليه، وقد أخذ هذا النوع من الحكم أشكالاً مختلفة»[(١)].

---

(١) انظر: (النقد الأدبي في شروح الشعر العربي) لمحمد تحريشي، رسالة ماجستير في جامعة حلب ١٩٨٩ ص٤٦.

بيد أن هناك علاقة وثيقة بين التفسير والحكم، ولنقل إنها علاقة جدلية؛ فالأول يؤثر في الثاني من خلال عرض المادة التي يُحكم عليها، والثاني يستند إلى الأول؛ لأن وضوح الشرح يجعل الحكم أسهل ويقربه من الموضوعية أكثر. يقول أحمد أمين: «للنقد مهمتان مختلفتان: مهمة التفسير ومهمة الحكم»(١)، ويضيف: «ولكن في السنين الأخيرة قد اتجه دارسون مختلفون للأدب إلى تجسيم الفرق [بين المهمتين] إذ وضعوا المهمتين متعارضتين ثم أعلنوا أن الواجب الرئيسي للناقد هو العرض حتى في الحالات التي يتجاوز فيها العرض إلى مسائل الذوق والتقدير»(٢).

ويمكن أن تصنف الشروح الشعرية إلى:

أ ـ شروح أشعار القبائل.

ب ـ شروح المختارات الشعرية.

ج ـ شروح الدواوين المفردة.

أ ـ شروح أشعار القبائل:

وصل إلينا منها شعر قبيلة هذيل وعليه شرح لابن جنّي (ت٣٩٢هـ) بعنوان: (التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري)(٣). ونشير هنا إلى كتاب ذكره ابن النديم(٤) هو كتاب (القبائل) لأبي عمر محمد بن عبد الواحد الزاهد (ت٣٤٥هـ) وربما تضمن أشعاراً لشعراء بعض القبائل وتعليقات

---

(١) النقد الأدبي: ١/ ١٩٣.

(٢) المرجع السابق: ١/ ١٩٣ ـ ١٩٤.

(٣) طبع الكتاب بتحقيق أحمد ناجي القيسي وخديجة الحديثي وأحمد مطلوب في مطبعة العاني ببغداد ط١/ ١٩٦٢م.

(٤) انظر الفهرست ٧٦.

عليها[١]. وفي نهاية القرن الثالث الهجري جمع علي بن إبراهيم الدهكي كتاب (أشعار بني ربيعة)[٢] وألف الآمدي كتاب (شعراء كندة)[٣] وفي القرن الرابع الهجري صنف المرزوقي كتاب (شرح أشعار هذيل)[٤].

ب ـ شروح المختارات الشعرية:

ونبدأ بشروح المعلقات، فقد ألف أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت٣٢٨هـ) (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات)[٥] وألف أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس (ت٣٣٨هـ) (شرح القصائد التسع المشهورات)[٦]، وألف أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي (ت٣٥٦هـ) شرحاً للمعلقات لم يصل إلينا[٧]، وألف أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري (ت٣٧٠هـ) شرحاً للمعلقات بعنوان (تفسير السبع الطوال) لكنه لم يصل إلينا[٨]، وألف الحسين بن أحمد الزوزني (ت٤٨٦هـ) (شرح المعلقات السبع)[٩]، وألف أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسي (ت٤٩٤هـ) (شرح

---

(١) تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ٦٥.

(٢) المرجع السابق ٢/ ١/ ٦٦ وقد عرف ياقوت الحموي هذا الكتاب، في معجم البلدان ٥/ ٧٨.

(٣) تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ٦٦ الحاشية وفيها يرجح نسبة الكتاب للآمدي.

(٤) تاريخ التراث العربي ٨/ ١/ ٤٣ وقد ذكره ياقوت في معجمه ٢/ ١٠٣ ولم يصل إلينا.

(٥) حققه عبدالسلام هارون وطبع في دار المعارف، مصر ط٢/ ١٩٦٩م.

(٦) حققه أحمد الخطاب، وطبعته دار الحرية، بغداد، ط١/ ١٩٧٣م.

(٧) تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ٨٠ وفهرست ابن خير ٣٥٥.

(٨) تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ٨٠، وانظر مقدمة تحقيق كتاب تهذيب اللغة للأزهري ١/ ١٤. وذكر شرحه للمعلقات صاحب كشف الظنون ١/ ٣٠٩ ـ ٣١٠.

(٩) طبع مراراً قديماً وحديثاً، ومن أفضل طبعاته تلك التي بتحقيق الأستاذ محمد علي حمد الله في دمشق، المكتبة الأموية ١٩٦٣م، انظر تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ٨٠.

المعلقات) ولم يصل إلينا[١].

ومن كتب الاختيارات المشهورة كتاب الأصمعيات لعبد الملك بن قريب الأصمعي (ت٢١٦هـ) ولا يعرف له شرح.

ومن الاختيارات المشهورة التي نجد لها شروحاً في القرنين الرابع والخامس الهجريين كتاب المفضليات للمفضل الضبي (ت نحو ١٧٨هـ) فقد شرحه:

- أبو بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت٣٢٨هـ)[٢].
- وأبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (ت٤٢١هـ)[٣].
- وأبو زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت٥٠٢هـ)[٤].

وهناك **شروح (كتاب الحماسة)** الذي اختار شعره أبو تمام؛ فقد شرحه مجموعة من علماء اللغة والشعر منهم:

- أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت٣٣٥هـ)[٥] ولم يصل إلينا كتابه.
- أبو رياش أحمد بن إبراهيم القيسي (ت٣٣٩هـ)[٦] وكتابه لم يصل إلينا.
- أبو محمد القاسم بن محمد الدمريتي الأصبهاني (ت٣٦٤هـ)

---

(١) انظر تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ٨٢، وكشف الظنون ١٧٤٠.

(٢) تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ٨٧ وقد أشار سزكين إلى أن الكتاب طبع في استنبول سنة ١٣٠٨هـ، وحققه ليال مع ترجمة إلى اللغة الإنكليزية.

(٣) المرجع السابق ٢/ ١/ ٧٨ والكتاب مخطوط في برلين.

(٤) حققه د. فخر الدين قباوة، وطبعه مجمع اللغة العربية في دمشق ١٩٧١م وأعيد طبعه في دار الكتب العلمية ببيروت ١٩٨٧م.

(٥) تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ١٠٨.

(٦) المرجع السابق ٢/ ١/ ١٠٨ ومعجم الأدباء ١/ ٧٤ ـ ٧٨ وعليه كتب أبو العلاء المعري «الرياشي المصطنعي» انظر معجم الأدباء: ١/ ٧، ٨٥.

وكتابه مخطوط[١].

ـ أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧١هـ)[٢] وكتابه لم يصل إلينا.

ـ علي بن محمد الشمشاطي (كان حياً ٣٧٧هـ) وكتابه لم يصل إلينا[٣].

ـ أبو عبدالله الحسين بن علي النَّمِري (ت٣٨٨هـ) وكتابه مخطوط[٤].

ـ أبو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ) بعنوان (التنبيه على شرح مشكل أبيات الحماسة)[٥].

ـ أبو الحسين أحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ) وكتابه مخطوط[٦].

---

(١) تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ١٠٩. وهو مخطوط في مكتبة فاتح بتركيا تحت رقم ٣٩٤٤ في نسخة غير كاملة على ما يرجحه سزكين.

(٢) تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ١٠٩.

(٣) المرجع السابق ٢/ ١/ ١٠٩.

(٤) في أنقرة، مكتبة صائب تحت رقم ٤٢٦٩. انظر تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ١٠٩.
وردّ عليه أبو محمد الحسن بن أحمد الغندجاني الأسود (ت٤٢٨هـ) في كتاب سماه (إصلاح ما غلط فيه أبو عبدالله النمري) وفي القاهرة قطعة منه: دار الكتب، أدب ١٨٤١.

(٥) وهو مخطوط في مكتبة سراي أحمد الثالث تحت رقم ٢٣٦٩، وثمة نسخ أخرى. انظر تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ١١٠ وأكمله أبو نصر منصور بن المسلم بن أبي الدميك الحلبي (ت٥١٠هـ) بعنوان: (تتمة ما قصر فيه ابن جني في شرح أبيات الحماسة)، وقد حققته يسرى القواسمي ونالت به درجة الماجستير من جامعة القاهرة ١٩٧١م انظر قائمة المصادر والمراجع لكتاب (شرح شواهد الإيضاح) لأبي علي الفارسي من تأليف عبدالله ابن بري (ت٥٨٢هـ).

(٦) تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ١١١ والكتاب في مكتبة (لا له لي) بتركيا تحت رقم ١٧١٦ في ١٣٥ ورقة.

- أبو عبدالله محمد بن عبدالله الخطيب الإسكافي (ت٤٢١هـ) وكتابه لم يصل إلينا[١].

- أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (ت٤٢١هـ) وكتابه مطبوع[٢].

- أبو الفتوح ثابت بن محمد الجرجاني (ت٤٣١هـ) وكتابه مخطوط[٣].

- أبو الفضل عبيدالله بن أحمد (ت٤٣٦هـ) وكتابه لم يصل إلينا[٤].

- أبو العلاء أحمد بن محمد المعري (ت٤٤٩هـ) وكتابه مخطوط[٥].

- أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده (ت٤٥٨هـ) وكتابه في ستّة مجلدات ولم يصل إلينا[٦].

- أبو القاسم زيد بن علي الفارسي الفسوي (٤٦٧هـ) وكتابه مخطوط[٧].

- أبو نصر القاسم بن محمد الواسطي النحوي (قبل ٤٦٩هـ) وكتابه لم يصل إلينا[٨].

- أبو الحسين عبدالله بن أحمد الشاماتي (ت٤٧٥هـ) بعنوان (الأنيق) وكتابه لم يصل إلينا[٩].

---

(١) المرجع السابق ٢/ ١/ ١١١.

(٢) بتحقيق عبد السلام هارون وأحمد أمين، في القاهرة: ١٩٥١ ـ ١٩٥٣.

(٣) تاريخ التراث العربي: ٢/ ١/ ١١١.

(٤) المرجع السابق ٢/ ١/ ١١٣ و٢/ ٤/ ٢٥٨.

(٥) في دار الكتب بالقاهرة كما في تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ١١٣.

(٦) المرجع السابق ٢/ ١/ ١١٣. وانظر مقدمة تحقيق كتابه (كتاب المحكم والمحيط الأعظم) ص٧.

(٧) في تركيا. انظر المرجع السابق ٢/ ١/ ١١٣.

(٨) المرجع السابق ٢/ ١/ ١١٣.

(٩) المرجع السابق ٢/ ١/ ١١٣.

ـ الأعلم يوسف بن سليمان الشنتمري (ت٤٧٦هـ) وكتابه مطبوع[١].

ـ عبدالله بن إبراهيم الخبري (ت٤٧٦هـ) وكتابه لم يصل إلينا[٢].

ـ عاصم بن أيوب البطليوسي (ت٤٩٤هـ) وكتابه لم يصل إلينا[٣].

ـ أبو الحسن علي بن محمد السعيدي الباري (من أعلام القرن الخامس) وكتابه مخطوط[٤].

ـ أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت٥٠٢هـ) وكتابه مطبوع[٥].

ج ـ شروح الدواوين المفردة:

كان الشراح يتناولون شعر الشعراء الذين سبَّبوا قيام حركة نقدية في زمانهم، كأبي تمام والبحتري والمتنبي الذين حظي شعرهم بأكبر عناية من الشراح في القرنين الرابع والخامس الهجريين.

أما أبو تمام فقد **أُلِّف عنه أو وقف على أخطائه**:

ـ أبو العباس أحمد بن عبيدالله بن عمّار الثقفي (نحو ٣١٩هـ) بعنوان (كتاب في أخطاء شعر أبي تمام)[٦] لم يصل إلينا.

---

(١) بتحقيق الدكتور علي المفضل حمودان، ط١، دار الفكر بيروت ودمشق ١٩٩٢م في مجلدين.

(٢) تاريخ التراث العربي ٢/ ١/ ١١٣.

(٣) المرجع السابق ٢/ ١/ ١١٤.

(٤) في تركيا، انظر المرجع السابق ٢/ ١/ ١١٤.

(٥) بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد في القاهرة، مطبعة حجازي، دون تاريخ، وله طبعات أخرى.

(٦) وهو من مصادر الآمدي في موازنته ١/ ١٣٦، ورد عليه الآمدي انظر: تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ١٢٥.

ـ أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧١هـ) بعنوان (شعر أبي تمام) ولم يصل إلينا[١].

ـ أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (٤٢١هـ) بعنوان (كتاب الانتصار من ظلمة أبي تمام) ولم يصل إلينا[٢].

ـ وقد جمع شعره أبو بكر الصولي (ت٣٣٥هـ) وعلي بن حمزة الأصبهاني[٣]

ثم شرح ديوانه:

ـ أبو بكر الصولي (٣٣٥هـ)[٤].

ـ الحسين بن محمد بن جعفر الخالع (ت٣٨٨هـ) بعنوان (شرح شعر أبي تمام) ولم يصل إلينا[٥].

ـ أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري (ت٣٧٠هـ) بعنوان (تفسير شعر أبي تمام) ولم يصل إلينا[٦].

ـ أبو حامد أحمد بن محمد البشتي الخارزنجي (ت٣٤٨هـ) ولم يصل إلينا[٧].

---

(١) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ١٢٥، وله أيضاً (الأبيات المفردة) و(الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري).

(٢) المرجع السابق ٢/ ٤/ ١٢٥.

(٣) المرجع السابق ٢/ ٤/ ١٢٦.

(٤) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ١٢٦.

(٥) المرجع السابق ٢/ ٤/ ١٢٦ ومعجم الأدباء ٤/ ٩١.

(٦) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ١٢٦.

(٧) ومنه نقولٌ عند ابن المستوفي إنباه الرواة ١/ ١٠٧ ـ ١١٩ وتاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ١٢٦.

ـ أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني (من رجال القرن الخامس) وكتابه بعنوان (شرح شعر أبي تمام) ولم يصل إلينا[١].

ـ أبو جعفر محمد بن إسحاق البحّاثي الزوزني (ت٤٦٣هـ) وكتابه لم يصل إلينا[٢].

ـ أبو العلاء أحمد بن محمد المعري (ت٤٤٩هـ) بعنوان (ذكرى حبيب) شرح فيه أبياتاً مختارةً من شعره، ولم يصل إلينا[٣].

ـ أبو زكريا يحيى بن علي التبريزي (ت٥٠٢هـ) بعنوان (الإيضاح في فسر شعر أبي تمام) وهو مطبوع[٤].

و أما البحتري فقد ألف في شعره:

ـ أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧١هـ) وكتابه بعنوان (معاني شعر البحتري) ولم يصل إلينا[٥].

ـ أبو العلاء المعري (ت٤٤٩هـ) وكتابه بعنوان (عبث الوليد في الكلام على شعر أبي عبادة الوليد) وهو مطبوع[٦].

---

(١) ولم يتمه مؤلفه؛ معجم الأدباء ٦/ ٣١١.

(٢) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ١٢٦.

(٣) المرجع السابق ٢/ ٤/ ١٢٦ ومعجم الأدباء ١/ ١٨٥.

(٤) نشره محمد عبده عزام بعنوان (ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي) في القاهرة سنة ١٩٦٥م.

(٥) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ١٣٧ والفهرست ١٥٥، وكشف الظنون ٧٧٩.

(٦) نشره شكيب أرسلان ومحمد حسين هيكل في دمشق ١٩٣٦، ثم نشرته الدكتورة ناديا علي الدولة في الشركة المتحدة للتوزيع بدمشق. تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ١٣٧.

وشرح ديوانه:

- أبو جعفر محمد بن إسحاق بن علي البحاثي الزوزني (ت٤٦٣هـ)[١].

- عبدالله بن إبراهيم الخبري الفرضي الشافعي (ت٤٧٦هـ)[٢].

أما المتنبي فقد ألف في شعره:

- الصاحب بن عباد (ت٣٨٥هـ) تحت اسم (الكشف عن مساوئ المتنبي) أو (رسالة في إظهار مساوئ شعر المتنبي) وهو مطبوع[٣].

- أبو عبدالله محمد بن جعفر القزاز (ت٤١٢هـ) تحت اسم (كتاب ما أخذ على المتنبي من اللحن والغلط) ولم يصل إلينا[٤].

- أبو القاسم الحسين بن علي الوزير المغربي (ت٤١٨هـ) تحت اسم (اختيار شعر المتنبي والطعن عليه) ولم يصل إلينا[٥].

وشرح ديوانه:

- الوحيد سعد بن محمد بن علي بن الحسن الأزدي البغدادي (ت٣٨٥هـ)[٦].

- أبو الفتح عثمان بن جني (٣٩٢هـ) تحت اسم «فسر شعر المتنبي» وهو

---

(١) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ١٣٨ والوافي بالوفيات ٢/ ١٩٧.

(٢) كشف الظنون ١/ ٧٧٩.

(٣) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ٢٤. وقد نشره محمد حسين آل ياسين في بغداد سنة ١٩٦٥.

(٤) المرجع السابق ٢/ ٤/ ٢٦ ومعجم الأدباء ٦/ ٤٧١.

(٥) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ٢٧.

(٦) المرجع السابق ٢/ ٤/ ٣١.

مطبوع[١]. وله أيضاً: (الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي)[٢].

وقد ردَّ على ابن جني في كتابه الأول:

ـ أبو جعفر محمد بن الحسن بن سليمان الزوزني (ت٣٧٠هـ) تحت عنوان: (قشر الفسر عن ديوان أبي الطيب المتنبي) وهو مخطوط[٣].

ـ أبو علي محمد بن حمد بن فورَّجة البروجردي (ولد سنة ٣٨٠هـ) بعنوان (التجني على ابن جني) وهو مخطوط[٤] وله أيضاً: (الفتح على أبي الفتح)[٥].

ـ أبو القاسم عبدالله بن عبد الرحمن الأصفهاني (من القرن الرابع الهجري) تحت اسم (إيضاح المشكل لشعر المتنبي)[٦].

ـ أبو حيان علي بن محمد التوحيدي (بعد ٤٠٠هـ) بعنوان (الرد على ابن جني في شعر المتنبي) وهو مخطوط[٧].

ـ علي بن الحسين بن موسى الشريف المرتضى (ت٤٣٦هـ) بعنوان (تتبّع أبيات المعاني للمتنبي التي تكلم عليها ابن جني)[٨] ولم يصل إلينا.

---

(١) المرجع السابق ٢/ ٤/ ٣١.

(٢) المرجع السابق ٢/ ٤/ ٣٢ وهو مطبوع بتحقيق محسن غياض في وزارة الثقافة ببغداد، ط١٩٧٣.

(٣) في مكتبة (طلعت) بالقاهرة تحت رقم ٤٤٨٠ كما في تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ٣٢.

(٤) الإسكوريال تحت رقم ٣٠٧ ومكتبة راغب بتركيا تحت رقم ١١٣٤ كما في المرجع السابق ٢/ ٤/ ٣٢.

(٥) المرجع السابق ٢/ ٤/ ٣٣ وانظر كشف الظنون ١/ ٨١٠ ومعجم المؤلفين ٩/ ١٠.

(٦) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ٣٣.

(٧) في مكتبة قدور بحلب، انظر المرجع السابق ٢/ ٤/ ٣٣.

(٨) المرجع السابق ٢/ ٤/ ٣ س٣ ومعجم الأدباء ٥/ ١٧٤.

ـ أبو الحسن عليّ بن عبد العزيز القاضي الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) وكتابه مخطوط[١].

ـ أبو عبدالله محمد بن جعفر القزاز (ت٤١٢ هـ) بعنوان (كتاب أبيات معان في شعر المتنبي) ولم يصل إلينا[٢].

ـ كمال الدين محمد بن آدم أبو المظفّر الهروي (ت٤١٤هـ) ولم يصل إلينا[٣].

ـ أبو عبدالله محمد بن علي بن إبراهيم الخوارزمي الهرّاسي (ت٤٢٥هـ) وكتابه مخطوط[٤].

ـ أبو القاسم إبراهيم بن محمد الإفليلي (ت٤٤١هـ) وكتابه مخطوط[٥].

ـ أبو العلاء المعري (ت٤٤٩هـ) تحت اسم (معجز أحمد) أو (اللامع العزيزي) وهو مطبوع[٦].

ـ أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده (ت٤٨٥هـ) بعنوان (شرح المشكل من ديوان أبي الطيب المتنبي)[٧] وهو مطبوع.

---

(١) في مكتبة فيض الله برقم ١٦٥٠ انظر المرجع السابق ٢/ ٤/ ٣٣.

(٢) المرجع السابق ٢/ ٤/ ٣٣ ومعجم الأدباء ٦/ ٤٧١.

(٣) كشف الظنون ١/ ٨١١ ومعجم المؤلفين ٩/ ٣٥.

(٤) في مكتبة تشستربيتي برقم ٥١٧٩، انظر: تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ٣٣ وكشف الظنون ١/ ٨١١ـ ٨١٢.

(٥) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ٣٣ ـ ٣٤.

(٦) حققه الدكتور عبد المجيد دياب وطبعته دار المعارف في مصر، ط١/ ١٩٨٤م.

(٧) حققه الدكتور محمد رضوان الداية ونشرته دار المأمون، دمشق ١٩٧٥م، وحققه الدكتور محمد حسن آل ياسين ونشرته وزارة الإعلام في بغداد ١٩٧٧م، وحققه مصطفى السقا وحامد عبد المجيد في القاهرة، دار الكتب ١٩٩٦م.

ـ أبو الحسن محمد بن حمدان الدُّلَفي العجلي (ت٤٦٠هـ) وكتابه لم يصل إلينا[١].

ـ أبو الحسن علي بن أحمد الواحدي (ت٤٦٨هـ) وكتابه مطبوع[٢].

ـ أبو الحسين عبدالله بن أحمد بن الحسين الشاماتي (ت٤٧٥هـ) وكتابه لم يصل إلينا[٣].

ـ أبو حكيم عبدالله بن إبراهيم بن عبدالله الخبري (ت٤٧٦هـ) وكتابه لم يصل إلينا[٤].

ـ أبو عبدالله سلمان بن عبدالله بن الفتى الحلواني النهرواني (نحو ٤٩٣هـ) وكتابه لم يصل إلينا[٥].

ـ أبو زكرياء يحيى بن علي الخطيب التبريزي (ت٥٠٢هـ) وكتابه مطبوع[٦].

وهناك شعراء آخرون شرح العلماء أشعارهم.

بعد هذا العرض السريع لمكتبة النقد اللغوي عند العرب في القرنين الرابع والخامس، لابد من الوقوف على طبيعة هذا النقد والحديث عن أهم مقياس له وهو مقياس الصحة والخطأ.

---

(١) تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ٣٥.

(٢) حققه الدكتور عمر فاروق الطباع وطبعته دار الأرقم ببيروت، دون تاريخ.

(٣) كشف الظنون ١/ ٨١٢.

(٤) ترجم له في طبقات الشافعية الكبرى للسبكي ٣/ ٢٠٤، وبغية الوعاة ٢٧٦.

(٥) معجم الأدباء ٤/ ٢٤٦ وكشف الظنون ١/ ٨١٢.

(٦) في جورِم ١٩٢٩ وباريس: ٣١٠١، ٣١٠٣، ٣١٠٤، كما في تاريخ التراث العربي ٢/ ٤/ ٣٦.

مقاييس النقد اللغوي التطبيقي:

إن استقراء ما وصل إلينا من نقد لغوي في التراث النقدي العربي خلال القرنين الرابع والخامس يدفعنا إلى تصنيف انتقاد أولئك اللغويين صنفين رئيسيين هما: صنف لا يكون الحكم فيه إلا عبارة (صحيح أو غير صحيح) لغةً ونحواً وصرفاً لأنه حكم علمي أولاً وآخراً، وصنف ينوس بين حكمي الجودة والرداءة لعلاقته بدرجة تقَبُّل الناقد وثقافته اللغوية ويعنينا هنا الحديث عن المقياس الأول لطغيانه وتنوع مظاهره في النقد التطبيقي.

الحكم بالصحة أو الخطأ:

ويكون بتتبع أخطاء الشاعر ومخالفته للأصول اللغوية الفصيحة من حيث فصاحة الألفاظ وخلوها من الأخطاء الصرفية وخلو التراكيب من الأخطاء النحوية أو الضعف في التركيب، إذ السلامة اللغوية واجب لا يحمد الأديب على أدائه.

وقد لحظ النقاد أن أخطاء الشعراء تدور حول:

التذكير والتأنيث، والأدوات والظروف، وتغيير بنية الكلمة، والتثنية والجمع، والاشتقاق، والمصادر، واستعمال الكلمات في غير المعاني التي وضعت لها، وتعدية الأفعال بالهمزة، والندبة والاستغاثة، والإعراب، والتعريف والتنكير، والتعدي واللزوم.

وعلى الرغم من وضوح الظاهرة المنتقدة في ضوء ما هو قياسي مطّرد تبقى الأحكام في ما هو سماعي مفتقرة إلى الدقة والإقناع، ذلك لأن اللغويين اعتمدوا في الغالبِ لغة ست قبائل عربية ليس غير.

قال أبو نصر الفارابي: «والذين عنهم نُقِلت اللغة العربية، وبهم اقتُدي، وعنهم أُخذ اللسان العربي، من بين قبائل العرب هم: (قيس وتميم وأسد) فإن هؤلاء هم الذين عنهم أكثر ما أخذ ومعظمه، وعليهم اتُكل في الغريب وفي

الإعراب والتصريف، ثم (هذيل، وبعض كنانة، وبعض الطائيين) ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر قبائلهم»(١).

ثم إن رُتَبَ الفصيح متفاوتة؛ بين فصيح وأفصح، الأمر الذي جعل مقياس الخطأ والصواب أحياناً في حاجة إلى دعائم وأسس أكثر متانة تقوّيه، ولهذا اتسعت دائرة الخلاف بين اللغويين والطاعنين، فالأخيرون قالوا إن استقراء اللغويين ناقص وإن الاعتدال اللغوي يفرض قبول هذا الخطأ أو ذاك؛ لأن له وجهاً في لغة القبائل التي استبعدها اللغويون القدماء عن دائرة الاحتجاج.

يضاف إلى ذلك أن بعض النقاد كان يخطّئ الشاعر أو الأديب إذا استعمل لفظاً لم يعرفه الناقد نفسه، وربما كان ذاك اللفظ لإحدى القبائل الست التي يحتج بها!.

وسنذكر فيما يلي قدْراً كافياً يمثّل الصنف الأول من النقد اللغوي التطبيقي، وهو الذي يعتمد الحكم بالصحة أو الخطأ، لنوضح طبيعة هذا النقد، وطريقة الناقد في توضيح الخطأ والاحتجاج على الشاعر باللغة والقرآن والحديث والشعر، معتذراً عن الشاعر أحياناً، ومتّهماً إياه بالضعف أحياناً أخرى.

ـ الخطأ في استعمال اسم الإشارة:

قال البحتري(٢):

. . . . وَأَطَالَ فِي تِلْكِ الرُّسُومِ بُكَائِي

(١) نقلاً عن المزهر في علوم اللغة وأنواعها ١/ ٢١١. على أنَّ استقراء كتب اللغويين والنحويين ينقضُ هذا الزعم الذي ذهب إليه الفارابي، إذ نجد فيها استشهاداً بأشعار غير هذه القبائل.

(٢) لم تضبط (تلك) في الديوان ١/ ٥ وصدر البيت: «قَصَرَ الفراقُ عَنِ السّلوّ عزيمتي».

قال المعري: «كانت الكاف في (تلك) مفتوحة وقد حُكَّت وكُسِرَت، والكسر غَلَطٌ في هذا الموضوع؛ لأنها إنما تُكسر إذا كان الخطاب لمؤنَّث، وقد دلَّ ما بعد هذا البيت وقبله على أنه يخاطب مذكراً، وقد ادَّعى بعضهم أن كاف ذلك تعرب في الضرورات، وينشد:

وإنَّما الهالِكُ ثُمَّ التالِكُ
مُدَفَّعٌ ضَاقَتْ بِهِ المَسَالِكُ
كيفَ يكونُ النَّوْكُ إلاَّ ذَلِكُ[1]

وهذا لا يقبل ممن حكاه، إذ كان تسكين القافية لامؤونة فيه ولا اضطرار، ولو صح أن كاف (ذلك) ترفع لجاز أن تخفض كاف (تلك) في بيت أبي عبادة»[2].

وهنا تظهر دقة المعري في نقد الأبيات من خلال نسخة الديوان التي وصلت إليه.

ـ استعمال الكلمات في غير المعاني التي وضعت لها:

قال البحتري:

أَشْلَى على مَنَوِيلَ أَطْرَافَ القَنَا ونَجَا عَتِيقَ عَتِيقَةٍ جَرْداءِ

---

(١) الأبيات الثلاثة في همع الهوامع ١/ ٧٧ دون عزو قال:
«قال أبو حيان: لا دليل في البيت؛ لأنه يتزن بالإسكان، وإن صحَّت الرواية بالضمة فهو من تغيير الحركة لأجل القافية على حدِّ قوله:

سأترك منزلي لبني تميم وألحق بالحجاز فأستريحا

فلا حجة فيه» والنوك: الحمق.

(٢) عبث الوليد: ٩.

قال المعري: «يُنكَرُ عليه أنه قال (أَشْلى) في معنى (أغرى) والمعروف أن الإشلاء في معنى الدعاء لا معنى الإغراء[1]، وقد حكي أن الكميت استعمل الإشلاء في معنى الإيساد، ويروى هذا البيت في شعره:

خَرَجْتُ خُرُوجَ القِدْحِ قِدْحِ ابنِ مُقْبِلِ عَلَى الرَّغْمِ مِنْ تِلكَ النَّوَابِحِ والمُشْلِي

وإنما يُنْكرُ ذلك من يردُّه إلى السماع، فأما من يحمله على القياس فهو جائز، لأنه يجعل الإشلاء دعاء للمُشْلي إلى أداة المشلى عليه[2].

ـ الخطأ في الإعراب:

قال البحتري:

نَجِيئُكَ عائدينَ وكان أشهى إلينا أن تُزَارَ ولا تُعَادُ

قال المعري: «دعاه إلى رفع (تعاد) الاحتياج إلى الرفع، والنصب أولى به، والرفع حسن قوي، قطعه من الأول لما لم يصحبه العامل، ومثله قول الآخر:

على الحَكَمِ المَأْتِيِّ يوماً إِذَا قَضَى قَضيَّته أَلاَّ يَجُورَ وَيَقْصِدُ

وإنما وجه الكلام: أن لا يجور، وأن يأتي بالقصد؛ لأن قوله (لا يجور) في معنى: أن يعْدِل»[3].

---

(١) في اللسان: (شلا): «وقال ابن السكيت: يقال أَوْسَدت الكلب بالصيد وأَسَّدته إذا أغريته به، ولا يقال: (أشلَيْتُه)، إنما الإشلاء الدعاء، يقال: أشليت الشاة والناقة، إذا دعوتَهما بأسمائهما».

(٢) عبث الوليد: ١٢ ـ ١٣.

(٣) عبث الوليد: ١٥٤.

ـ مدّ المقصور:

قال البحتري:

تمـرُّ بـأعلى جَـرْجَرْاياءَ صُحْـبَتي   وقَدْ عَلِموا ما جَرْجراياءُ مِنْ عَمْـدِي

قال المعري: «مدّ (جرجراياء) والمعروف قصرها، وهي من الأسماء الأعجمية، وليست من المترددة في الكلام القديم، وما أجدرها أن تكون اسمين جعلا اسماً واحداً، إلا أن العامة أجروها مجرى الآحاد، ونسبوا إليها كالنسبة إلى الواحد، وقولهم: في النسب (جرجرائي) يدل على القصر، لأن مثل هذه الكلمة إذا مدت قلبت همزتها التي في آخرها واواً، كما يقولون في زكرياء إذا مدوه (زكريّاويّ) والشعراء يتهاونون بالأسماء الأعجمية، ويجترئون عليها أكثر من اجترائهم على العربية المحضة»[١].

ـ استعمال وجه نحوي ضعيف:

قال البحتري:

إمَّـا غَـنيٌّ زادَ فـي إغْنَـائِه   أوْ مُقْتِـرٌ يُعْـدَى عـلى إقْتَـارِهِ

قال المعري: «جاء بـ (إما) ثم جاء بعدها بـ (أو) وإنما الوجه أن تُكَرر في التخيير والشك والإباحة، فيقال: جاءني إما فلان وإما فلان، وجالسْ إما أخاك وإمّا جارك، واشرب إما العسل وإما اللبن، و(أو) ضعيفة في هذه المواضع كلِّها»[٢].

ـ تشديد المخفف:

قال البحتري:

وقـائِلَةٍ والـدَّمُّ يَـصْبَغُ دَمْـعَها   رُويدَك يا بنَ السِّتَّ عَشْرَةَ كمْ تَسْري

---

(١) عبث الوليد: ١٨٩ ـ ١٩٠.

(٢) عبث الوليد: ٢٢٨.

قال المعري: «تشديد (الدّمّ) رديء جداً، ولو كان في قافية كان أسهل. . . ، وإنما يحتمل هاهنا أن يؤخذ من دَمَّه بالشيء يدمُّه، إذا طلاه به، فعلى هذا يصحُّ التشديد»(١).

ـ أخطاء في الأساليب:

ـ استعمال حرف مكان حرف:

قال البحتري:

قَدْ تَلاَفَى القَرِيضُ جُودَكَ فارتُثْـ ـثَ لَقًى مُشْفِياً على الانقراضِ

قال المعري: «الصواب: (وارتث) بالواو، لأن الفاء تدل على كون الشيء بعد ما قبله، و(التلافي) ينبغي أن يكون بعد الارتثاث، وكأن الواو ههنا تدل على معنى (إذ)(٢).

ـ استعمال حرف مكان اسم:

قال البحتري:

أَمُولَعَةٌ بالبَيْنِ رُبَّ تَفَرُّقٍ جَرَحْتِ بِهِ قَلْباً بِحُبِّكِ مُولَعَا
ومِنْ عاثِرٍ بالشَّيْبِ ضَاعَفَ وَجْدَهُ عَلَى وَجْدِهِ أَنْ لَمْ تَقُولي لَهُ لَعَا

قال المعري: «إن صحت الرواية فهو لفظ رديء؛ لأنه قال: (رب تفرق) ثم قال (ومن عاثر) وإنما هذا من مواضع (كم) فيصح اللفظ إذا قال: (كم من تفرق)، وإذا كانت الرواية على ما وُجِدَ احتاج أن يضمر (كم) وذلك قليل مفقود،

(١) عبث الوليد: ٢٣٧ ـ ٢٣٨.

(٢) عبث الوليد: ٢٦٣ ـ ٢٦٤.

وقد يجوز فيه وجوه غير هذا الوجه، ولكن الشعر لا يحتملها، لأن مذهب القائل معروف، ولو قال: (وكم عاثر) لسلم الكلام من التعسف»[١].

ـ تعدية الفعل أو المصدر بحرف ليس له:

قال البحتري:

إن أُتْبِـعِ الـشَّوْقَ إِزْرَاءً عَلَيْـهِ فَقَـدْ ... جَافَى مِنَ النَّوْمِ عَنْ عَيْنَـيَّ مـا جَـافَى

قال المعري: «قوله (إزراء عليه) رديء، إنما المعروف أزريت به وزريت عليه، وقد عابوا على ابن دريد قوله في رسالة الجمهرة: (إلى الإزراء على علمائنا)، وقد حكى بعض أهل اللغة: أزريت عليه، وليس بمعروف، وإنما الفصيح أزرى به، كما قال الأعشى:

فـإن تَعْهَـدي لامْـرِئٍ لِمَّـةً ... فـإنَّ الحَـوَادثَ أَزْرَى بهـا»[٢]

ـ الخطأ النحوي:

قال البحتري:

بـادٍ بِأَنْعُمِـهِ العَـافِيْنَ يُـزْلِفُهُمْ ... عَلَـى الأَشِـقَّاءِ فِيـهَا والقَـرَابِينَا

قال المعري: «إن صح أنه وضع (القرابين) في هذا الموضع فهو وهم لأن القرابين جمع قربان، وهو جليس الملك، قال الشاعر:

وَمَـالِيَ لا أُحِـبُّهُمُ وَمِـنْهُمْ ... قَـرَابِيْنُ النَّبِـيِّ بَنُـو قُـصَيٍّ

(١) عبث الوليد: ٢٧٥.

(٢) عبث الوليد: ٣١٠.

وإنما أجراه مجرى (المسلمين) ظناً منه أن ياءه كياء الجمع التي تكون واواً في الرفع، وهذا بعيد جداً وإنما الوجه خفض (القرابين) في القافية»[١].

ومنه استقبال القسم بـ (لن):

قال البحتري:

إِيْ وسَعْيِ الحَجِيجِ حِينَ سَعَوْا شُعْـ ـثاً وصَـفٍّ الحَجِـيجِ سـاعةَ صـفُّوا
لَـنْ يَنَـالَ المـشِيبُ حُظْـوَةَ وُدٍّ حَيْثُ يَشْجُو طَرْفٌ ويَحْـوَرُّ طَـرْفُ

قال المعري: «استقبل القسم بـ (لن) لأنه قال: (إي وسعي الحجيج) وهذا عند النحويين لا يجوز لأن (لن) لا يستقبل بها القسم، ويجوز أن يكون قائل البيت قاله كما في النسخة، ولو قال: (لا ينال) لاحتمل، ولن يبعد في القياس أن يوضع (لن) موضع (لا) في هذا الموضع، لأنهما في النفي متشاركتان، ولعل أبا عبادة لم يقل إلا (لا)»[٢].

ـ ترك صرف ما ينصرف:

قال البحتري:

وقفْـتُ وأوْقَفْـتُ الْجَـوَى مَوْقِـفَ ليـاليَ عُـوْدُ الـدَّهْرِ فَيْـنانُ مُـوْرِقُ

قال المعري: «تَرَكَ صرف (فينان) والأجود صرفه؛ لأنهم قالوا: لِمَّةٌ فينانة؛ فدلّ ذلك على أنه فيعال»[٣].

---

(١) عبث الوليد: ٥٠٧ ـ ٥٠٩.

(٢) عبث الوليد: ٣٢٥.

(٣) عبث الوليد: ٣٢٨.

ـ تغيير بنية الكلمة:

قال البحتري:

وَعَـزَّكَ مُهْـرَاقٌ مِـنَ الـدَّمْعِ حَيْثُمـا   تَوَجَّـهَ بَعْـدَ البَـيْنِ صَـادَفَ مُهْرَقَـا

قال المعري: «الصواب أن يكون (مُهراقاً) وضم الميم أجود، وهذا يجري مجرى الغلط؛ لأنه توهم أن الفعل (أفعلت) مثل أكرمت؛ فجاء بـ (مُهْرَق) وحَذْفُ هذه الألف رديء جداً، لأنها من الأصل، وإذا فتحت الميم فهو وجه ضعيف إلا أنه على لغة من ينشد:

وَأَعْـدَدْتُ لِلْـحَرْبِ خَيْفَانَـةً   جَـوَادَ المَحَـثَّةِ والمَـرْوَدِ

وإنما هو من (أَرْوَدْتُ)، وقد جاء في الشعر القديم (مُرْتَد) في معنى (مرتاد) وذلك من هذا النوع»[1].

ـ قطع ألف الوصل قبيح:

قال البحتري:

ألله ألله كُفُّـوا إِنَّ خَـصْمَكُمُ   أبو سَعيدٍ وضَرْبُ الأَرْؤُسِ الجَـدَلُ

قال المعري: «إن صحت الرواية فقد قطع ألف الوصل وذلك قبيح، على أن الفراء قد أنشد:

مُـبَارَكٌ هُـوَ وَمَـنْ سَـمَّاهُ   علـى اسْـمِكَ اللهُـمَّ يـا أللهُ

و قد حكى نحواً من ذلك سعيد بن مسعدة»[2].

---

(١) عبث الوليد: ٣٤٢ ـ ٣٤٣.

(٢) عبث الوليد: ٤١٤.

ـ حذف (أن) قبل الفعل رديء:

قال البحتري:

بَـــدَائِعُ تَـــأْبَى أَنْ تَبِــــينَ لِـــشَـاعِرٍ سِـــوَايَ إِذَا مــا رَامَ يَـــوْمَاً يَقُولُـهـا

قال المعري: «أراد: (أن يقولها) فحذف (أن) وهو جائز إلا أنه رديء»[1].

ـ استعمال لغة رديئة:

قال البحتري:

إِنِّــي لأَرْضَـــى بِـــخَطٍّ سَـــطْرٍ أَوْ أَنْ يَجِيــــني لَــــهُ رَسُـــولُ

قال المعري: «(يجيني) لغة رديئة، وكان من يقولها في المضارع يقول في الماضي (جا) في وزن (را)»[2].

ـ استعمال كلمة عامية:

قال البحتري:

وَرَحَـضْتَ قِنِسْرِينَ حَتَّـى أُنْقِيَـتْ جَنَـــبَاتُها عَـــنْ ذَلِــكَ الـبِــرْطِيلِ

قال المعري: «البرطيل وهو الذي تستعمله العامة في معنى الرشوة لا يُعرف في الكلام القديم، ولا شك أن أبا عبادة لم يُرِد إلا الكلمة العامية، و(البرطيل) في كلام العرب الحجر المستطيل»[3].

(١) عبث الوليد: ٤٢٠.

(٢) عبث الوليد: ٤٢٠.

(٣) عبث الوليد: ٤٣٦.

ـ تخفيف الهمز رديء:

قال البحتري:

ولَــوْ كــانَ مــا خُبِّرْتَــهُ أَوْ ظَنَنْتَــهُ لَمَــا كــانَ غَــزْواً أَنْ أَلــومَ وَتَكْرُمَــا

قال المعري: «قوله (ألوم)، وهذا إذا خُفِّف عند سيبويه وجب أن يقال (أَلُم) قد تنقل حركة الهمز إلى اللام وتحذف، وكذلك يقولون: (الناقة تَرَمُ ولدَها)، يريدون: ترأم، قال كثير:

لا أَنْــزُرُ النَّائــلَ الخــليلَ إِذَا مــا اعْتَــلَّ نَــزْرُ الظُّــؤُورِ لَــمْ تَــرِمِ

فأما قولهم (ألوم) في معنى (ألؤم) فرديء وإن كان القياس يوجبه»[١] وقريب منه قول البحتري:

كَرُمَ الزَّمَانُ وَلُمْتُ فِيكَ وَلَنْ تَرَى عَجَبـاً سِـوَى كَـرَمِ الزَّمـانِ وَلُـوْمِي

قال المعري: «قوله (لمت فيك) يريد لؤمت، وذلك رديء جداً، وقياسه أنه لما قال (لؤم) سكّن الهمزة على اللغة الرَّبَعيّة، فقال: (لأم)، ثم خفف الهمزة فصارت ألفاً كألف (قام)»[٢].

ـ الخطأ في الجمع:

قال البحتري:

كمــا رأيــت الثلاثــاءاتِ واطئــةً مــن التخلــفِ أعقــابَ الأثانيــنا

---

(١) عبث الوليد: ٤٦٢.

(٢) عبث الوليد: ٤٦٦ ـ ٤٦٨.

قال المعري: «الثلاثاء عندهم مؤنث، لأنه يجري مجرى الشصاصاء[١] فإذا جمع وجب أن يقال الثلاثاوات»[٢].

ـ ابتداع لفظ غير مرويٍّ عن العرب:

قال المتنبي:

أُحَـــادٌ أَمْ سُـــداسٌ فِـــي أُحـــادِ لُـلَيْلَتُـــنا المَنُوطَـــةُ بِالتَّـــنَادي

قال القاضي الجرجاني: «تعرّض فيه لوجوه من الطعن: منها قوله (سداس) وقد زعموا أنها غير مروية عن العرب، وإنما روي أحاد وثناء وثلاث ورباع وعشار، هذه معدولات لا يُتَجاوز بها السماع، ولا يسوغ فيها القياس»[٣].

ـ المجيء بمبتدأ وخبر بعد (لو) لا وجه له في القياس أو الاستعمال:

قال البحتري:

حَتَّـى يَبُـلَّ مَنَـازلاً لَـوْ أَهْلُهـا كَثَـبٌ لَرُحْـتَ عَلَـى جَـوًى مَبْلُـولِ

قال المعري: «قوله (لو أهلها كثب) أوقع بعد (لو) الابتداء والخبر، وإنما جرت العادة أن يليها الفعل بعد (أنّ) وإذا وليها اسم وجب أن يضمر لها فعل، كما قال جرير:

لَـوْ غَيْـرُكُمْ عَلِـقَ الزُّبَيْـرُ بِحَبْلِـهِ أَدَّى الجِـوَارَ إِلَـى بَنـي العَـوَّامِ

فـ (غير) يرتفع بفعل مضمر يفسره قوله: علق الزبير، والنصب في (غير) أشبه

(١) الشصاصاء: لها معان منها الغلظ في الأرض.

(٢) عبث الوليد: ٥٠٩.

(٣) الوساطة: ٩٩.

على إضمار فعل أيضاً. وهي تجري في ولاية الفعل مجرى (إذا) وحروف الجزاء»[١].

ـ الغلط في الجمع المؤنث سالم:

قال أبو الطيب:

إِذَا كَانَ بَعْضُ النَّاسِ سَيْفاً لِدَوْلَةٍ   فَفِي النَّاسِ بُوقَاتٌ لَهَا وَطُبُولُ

قال الجرجانيّ: «إن جمع بوق على بوقات خطأ، وإنما يجمع باب فُعْل على أَفْعَال في أدنى العدد... قُفْل وأَقْفال وعُودٌ وأَعْوَادٌ، وقد يخرج عنه إلى أفعُل مثل برد وأبرد، فأما في أكثر العدد فالباب فُعول، نحو جند وجنود، وبرد وبرود، فإن كان من المضاعف ففِعال نحو خُفّ وخِفاف وحُبّ وحِباب،... أما فُعْل وفُعْلات فمما لا يعرف في شيء من الكلام في صحيح ولا معتل»[٢].

ـ الخطأ في استعمال مفردة مكان أخرى:

قال المتنبي:

يَرَى فِي النَّوْمِ رُمْحَكَ فِي كُلاَهُ   ونَخْشَى أَنْ يَرَاهُ في السُّهَادِ

قال العميدي: «وإذا تأملت الأبيات رأيت بين كلام المتنبي والسلمي[٣]

---

(١) عبث الوليد: ٤٣٥، وبيت البحتريّ لا يمكن تأويل فعل فيه بعد (لو) لأنّ الإسناد قائمٌ بين المبتدأ والخبر.

(٢) الوساطة: ٤٣٣ ـ ٤٤٤.

(٣) هو أشجع السلمي، والمقصود قوله:

وَعَلى عَدُوِّكَ يابنَ عَمِّ مُحَمَّدٍ   رَصَدانِ ضَوْءُ الصُّبْحِ وَالإِظْلامُ

فإذا تَنَبَّهَ رُعْتَهُ وَإِذا غَفا   سَلَّتْ عَلَيْهِ سُيُوفَكَ الأَحْلامُ

بوناً بعيداً، لأن المتنبي أراد بذكر السهاد اليقظة المطابقة للنوم فأفسد المعنى، لأن السهاد انتفاء الكرى ليلاً والمستيقظُ في حاجته نهاراً لا يسمى ساهداً، وهذه لقلة معرفته بأصول اللغة»[1].

وبذلك رأينا هؤلاء النقاد وقد وقفوا عند عَددٍ من المشكلات اللغوية في أشعار الشعراء، فنبَّهوا عليها، واحتجّوا بأدلّة مختلفة، وعلّلوا أحياناً سبب تلك المشكلات وتلمَّس بعضُهم ـ ولاسيّما المعرّي ـ عذراً للشاعرِ فيما وقع فيه.

* * *

(١) الإبانة عن سرقات المتنبي: ٥١.



يلمس المتتبع للنقد العربي التطبيقي أن بعض الأحكام النقدية تتضمن صيغاً جمالية، وثمة مصطلحات جمالية كثر ورودها في تلك الأحكام، كقولهم: رشيق، وحلو وعذب، وجيد وحسن، وعكس ذلك من الصفات.

والمتتبع للمصطلحات البلاغية يجد أن لفظة (حُسْن) ومشتقاتها أكثر المصطلحات وروداً عندهم، فقد جاء (الحُسْنُ) مضافاً إلى عدد من المصطلحات الفنية الأخرى فقيل: حسن الابتداء، وحسن الاتباع، وحسن الأخذ، وحسن الارتباط، وحسن الافتتاح، وحسن الانتهاء، وحسن التشبيه، وحسن التصرف، وحسن التضمين، وحسن التعليل، وحسن التقسيم، وحسن التنقل، وحسن الجمع، وحسن الخاتمة، وحسن الختام، وحسن الخروج، وحسن الرصف، وحسن المطالع والمبادئ، وحسن المطلع، وحسن النسق[1]، كما ود عندهم تعبير: التشبيه الحسن، والتشبيه المستحسن، ومن مشتقات (الحسن) التي استخدمها النقاد كثيراً صيغة (أحسن)، وتحدثوا عن الوصف الحسن والذم الحسن، وعن قولهم «أحسن الشعر أكذبه»، والمذهب الحسن، وعن حسن الخَلْقِ والمديح الحسن.

وهذا يدل على أن مفهوم الحسن وما يرادفه يتعدد المراد به بتعدد سياق استعماله، ولكنْ ثَمّةَ اشتراكُ بينَ كلّ السياقات التي يُستخدم فيها، وهو الدلالة

---

(١) انظر فهرس معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: ٦٨٦ ـ ٧٠٥.

على الجمال الظاهر للعيان أو المثير للإحساس والمشاعر.

وفيما يأتي حديث عن التوجه الجمالي عند الناقد التطبيقي، يبدأ بتعريف الجمال، وبيان إمكانية وضع معايير تحكمه، ثم الحديث عن أسس الجمال المعروفة، وعن اهتمام النقاد العرب التطبيقيين بالجمال، وعن العناصر الجمالية في عمود الشعر عند العرب، وعن حسية الجمال عندهم، ثم جمال الشكل الشعري، وعن الجماليات في الصور الشعرية والمحسنات البديعية.

تعريف الجمال:

يرجع الأصل اللغوي لكلمة (الجمال) إلى الحُسْن، وهو ضد القبح، يقال رجل جميل وجُمال، قال ابن قتيبة: أصله من الجميل وهو وَدَكُ الشحم المذاب، يراد أن ماء السِّمن يجري في وجهه[١].

أما في الاصطلاح، فإن للجمال تعريفات كثيرة جداً، ومازالت تلك التعريفات يضاف إليها أو يعدّل منها، فقد عرفه أفلاطون بأنه: الصلاح والفضيلة، وهو كذلك عند أفلوطين وتولستوي، وهو الكمال عند المثاليين الذين يجعلون للجمال مقياساً أو مثلاً أعلى من الكمال الخلقي أو الحسي[٢]. وعرفه (كانت) بأنه: ما يرضي الجميع من دون سابق تصميم أو قاعدة يقاس عليها، وقال: «هو شكل غائية من دون أن تتمثل فيه غاية ما»[٣].

ويعرف علم الجمال بأنه: دراسة طبيعة الشعور بالجمال والعناصر المكونة له

---

(١) انظر معجم مقاييس اللغة: ١/ ٤٨٦، مادة (الجمل).

(٢) انظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٤٢.

(٣) انظر النقد الجمالي: ٣٤.

كامنة في العمل الأدبي[١].

ومن المصطلحات التي ترادف الجميل: الحَسَنُ، وقد عرفه الشريف الجرجاني بأنه: كون الشيء ملائماً للطبع، كالفرح وكون الشيء صفة الكمال، كالعلم، وكون الشيء متعلّق المدح، كالعبادات[٢].

الأسس الجمالية للنقد:

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: هل هناك قوانين أو قواعد تحكم الجمال؟ يجيب عبد القاهر عن هذا السؤال بالإيجاب والنفي! إذ يرى أن ثمة قوانين إجمالية يعرفها نقاد الكلام والمتذوقون للإبداع، وأنها إذا دققت فيها فإنما تحتاج إلى دراسة واستخراج للعلل التي تجعل الكلام حسناً أو قبيحاً، وفي هذا يقول: «واعلم أن هذه الأمور التي قصدت البحث عنها أمور كأنها معروفة مجهولة، وذلك أنها معروفة على الجملة، لا ينكر قيامها في نفوس العارفين ذوق الكلام والمهتمين في فصل جيده من رديئه، ومجهولة من حيث لم يتفق فيها أوضاع تجري مجرى القوانين التي يُرجع إليها، فتستخرج منها العلل في حُسن ما استحسن وقبح ما استهجن، حتى تعلم علم اليقين غير الموهوم، وتضبط المزموم المخطوم»[٣].

أدرك عبد القاهر ـ كما أدرك غيره من النقاد ـ أن للشعر قدرة عجيبة على إبراز الصور الشعرية وإبداعها، حتى إن الجماد الصامت ليبرز في صورة الناطق، والموات الأخرس في ثوب الفصيح المعرب والمبين المميز، وأن للشعور بالجمال

---

(١) انظر معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ١٤٢.

(٢) انظر كتاب التعريفات: ١١٧.

(٣) أسرار البلاغة: ٢٦٠.

علامات عبر عنها القاضي عبد العزيز الجرجاني بقوله معقباً على أبيات مختارة من غزل البحتري: «ثم انظر: هل تجد معنى مبتذلاً ولفظاً مشتهراً مستعملاً؟ وهل ترى صنعه وإبداعاً أو تدقيقاً أو إغراباً؟ ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفّك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك ومصورة تلقاء ناظرك، فإن قلت هذا نسيب والنفس تهشّ له، والقلب يعلق به، والهوى يسرع إليه، فأنشد له في المديح قوله...»[1].

وعلامات الجمال التي ذكرها القاضي الجرجاني هنا هي الارتياح، وهزة الطرب، واستثارة الصبوة، واستحضار الصور، وهي التي عبر عنها ابن رشيق بقوله: «وإنما الشعر ما أطرب، وهزّ النفوس، وحرّك الطباع»[2].

وهذه العلامات إنما تدرك بالذوق الأدبي، وهو ضروري للناقد، وهو يختلف عن القوانين التي تحكم الجمال وتميزه، ولابد للناقد من الاثنين معاً، وفي هذا يرى ابن خلدون أن ملكة الذوق: إنما تحصل بممارسة كلام العرب وتكرره على السمع والتفطن لخواص تركيبه كما يرى أن من عرف تلك الملكة من القوانين المسطرة في الكتب فليس من تحصيل الملكة في شيء، وإنما حصّل أحكامها... وإنما تحصل هذه الملكة بالممارسة والاعتياد والتكرار لكلام العرب[3].

ويرى عبد القاهر الجرجاني أن القارئ أو المتلقي في حاجة إلى ملكة

(١) الوساطة: ٢٧، وانظر شاعرية المتنبي: ١١٥ ـ ١١٦.

(٢) العمدة: ١/ ٢٥٧.

(٣) مقدمة ابن خلدون: ٦٤٨.

الذوق والنقد حتى يهتدي بحسه وذوقه اهتداء يقرب من الاقتناع لما اهتدى إليه النقاد. ويقول موضحاً السبب: «لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها، أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علماً بها، حتى يكون مهيئا لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة. . . وممن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرّق بين موقع شيء منها وشيء. . . والبلاء والداء العياء أن الإحساس قليل في الناس»[١].

على أن الدارسين في مجال النقد الجمالي رأوا أن ثمة أسساً جمالية يعتمد عليها النقاد في أحكامهم الجمالية، وتختلف هذه الأسس باختلاف توجهات النقاد، وقد أشار النقاد العرب إلى هذه الأسس، نلمح ذلك من كلام أبي حيان التوحيدي الذي يقول: «فأما الحسن والقبيح فلا بد له من البحث اللطيف عنهما حتى لا يجور فيرى القبيح حسناً والحسن قبيحاً، فيأتي القبيح على أنه حسن، ويرفض الحسن على أنه قبيح. ومناشئ الحسن والقبيح كثيرة: منها طبيعي، ومنها بالعادة، ومنها بالشرع، ومنها بالعقل، ومنها بالشهوة. فإذا اعتبر هذه المناشئ صدّق الصادق منها وكذّب الكاذب وكان استحسانه على قدر ذلك»[٢] والأسس التي ذكرها توضح إلى حدّ كبير المنطلق الذي اعتمد عليه النقاد العرب في أحكامهم الجمالية، فالجميل قد يكون جميلاً لتوافر العناصر الجمالية التي تستريح إليها الحواس فيه، وقد يكون جميلاً لأن الناس اعتادوا أن يروا فيه جمالاً، وهم يطلقون عليه هذا الوصف، وقد يكون جميلاً لأن الدين دعا إليه، وقد يكون جميلاً لأن البصيرة والعقل أدركا فيه هذا الوصف، وقد يكون جميلاً

---

(١) دلائل الإعجاز: ٤٢ و٤٢١.

(٢) الإمتاع والمؤانسة: ١/ ١٥٠.

لأنه يُشبع الرغبة الشهوانية عند الإنسان(١).

١ ـ الأساس التاريخي(٢):

الناس في كل زمان ومكان يحبون الماضي، لأسباب كثيرة منها أنهم يعلمون ما جرى فيه بخلاف المستقبل، وأن الشخصيات التي برزت فيه وكان لها أثر في تغيير مجرياته تبقى شخصيات خالدة ونموذجية يتمنى كل شخص محاكاتها وتمثل سلوكها، وربما كان ذلك سبباً لظهور مشكلة القديم والحديث في النقد والعلوم الإنسانية جميعاً.

وقد يعود سبب تميز الأساس التاريخي في النقد إلى التأثر بالشخصيات القوية التي تناولت الأدب بالنقد، فالأصمعي مثلاً ناقد فذ أحاطت به حكايات صحيحة وغير صحيحة عن مقدرته العجيبة على الحفظ وخبرته الواسعة في الشعر، ولهذا تلقّت العامة والخاصة آراءه بالقبول، وتمثل بعض النقاد أحكامه فيما يخص القديم والحديث، ومنها أن السابق إلى معنى ما أحق بالتفضيل من اللاحق الذي يطرق المعنى نفسه، ومثلُه أبو عبيدة الذي كان يرى القديم أحق بالتفضيل من المحدث، ولهذا ثارت ثائرة بعض الشعراء المحدثين عليه، ومن طريف ما يروي في ذلك أن ابن مناذر لقي حماداً الأرقط بمكة فأنشده قصيدته:

كلُّ حيّ لاقي الحِمامِ فمُودي ....

«ثم قال: أقرئ أبا عبيدة السلام وقل له: يقول لك ابن مناذر اتق الله واحكم

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي: ١٣٨ ـ ١٣٩.

(٢) أفدت في ذكر هذه الأسس من دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل (الأسس الجمالية في النقد العربي).

بين شعري وشعر عدي بن زيد، ولا تقل ذلك جاهلي وهذا إسلامي، وذاك قديم وهذا محدث، فتحكم بين العصرين، ولكن احكم بين الشعرين ودع العصبية»[1].

والحكم النقدي الجمالي الذي يعتمد على الأساس التاريخي لا يتأثر بالعمل الفني وحده مباشرة، بل يتأثر كذلك بعوامل خارجية، ويطعن في جانب موضوعيته أن يكون للعوامل الخارجية أكبر الأثر فيه، ذلك أنها تبعده عن مضمون العمل الفني وشكله إلى أشياء كان من الواجب على الناقد أن يتخذها وسائل مساعدة للكشف عن المضمون لا أن يكون الحكم النقدي بسبب منها.

٢ ـ الأساس التعليمي:

وهو الذي يربط الفن بغاية تعليمية، ومادامت هذه الغاية متحققة فيه كان الفن جميلاً أخاذاً، ومن أنصار هذا الأساس في الغرب الناقد (ليبنتز) الذي يقول: «إن الهدف الرئيسي للشعر ينبغي أن يكون تعليم الحكمة والفضيلة عن طريق الأمثال»[2]. وقد عارضه (دريدن) الذي يقول: «إن المتعة هي الغاية الأولى إن لم تكن الغاية الوحيدة من الشعر، ويمكن أن يضاف التعليم على أن تكون له المرتبة الثانية، لأن الشعر لا يعلّم إلا من حيث هو يمتع»[3].

وقد ظهر بين النقاد العرب في القرنين الرابع والخامس من يتفق رأيه في الشعر مع رأي (ليبنتز)، فهذا ابن رشد يقول: «ليس من صناعة الشعر أي لذة اتفقت، لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل»[4].

ولكن معظم النقاد العرب يربطون الشعر بغاية تعليمية غير أنهم يجعلون

---

(١) الأغاني: ١٨/ ١٧٤.

(٢) الأسس الجمالية في النقد العربي: ٩١.

(٣) نفسه: ٩٢.

(٤) تلخيص كلام أرسطوطاليس: ١٠٥.

لذلك قدراً واحداً لا ينبغي للشعر أن يتجاوزه، وعلى الشاعر أن يوازن فلا يخلي شعره من حكمه أو مثل سائر، ولا يملؤه بهما فتغيب الصور الفنية والجماليات المطلوبة من الشعر، ويمثل هؤلاء ابن رشيق الذي يقول: «وهذه الأشياء في الشعر إنما هي نبذ تستحسن، ونكت تستظرف مع القلة، وفي الندرة، فأما إذا كثرت، فهي دالة على الكلفة، فلا يجب للشعر أن يكون مثلاً كله وحكمة كشعر صالح بن عبد القدوس، فقد قعد به عن أصحابه، وهو يَقْدُمُهم في الصناعة لإكثاره من ذلك، وما نص عليه العلماء في كتبهم. وكذلك لا يجب أن يكون استعارة وبديعاً كشعر أبي تمام، فقد رأيت ما صنع به ابن المعتز، وكيف قال فيه ابن قتيبة، وما ألف عليه المتعقبون كالجرجاني وأبي القاسم بن بشر الآمدي وغيرهما. وإنما هرب الحذاق عن هذه الأشياء لما تدعو إليه من التكلف، ولاسيما إن كان في الطبع أيسر شيء من الضعف والتخلف»[١].

٣ ـ أساس المنفعة:

وبناء على النظرية القائلة إن الفن له غاية نفعية وجد هذا الأساس، وقد عرف الجميل بالنظر إلى ذلك بأنه: ما يؤدي إلى غاية، أي ما كان نافعاً[٢]، وعلى ذلك يحمل قول (هنري هوم): «تبدو القلعة القوطية القديمة التي ليس لها جمال في ذاتها جميلة إذا نظر إليها من حيث صلاحيتها للدفاع ضد العدو»[٣]. ويعارض هذه النظرة من النقاد الغربيين (أوسكار وايلد) الذي يرى أن الفن كله لا نفع فيه، ويبالغ (رسكن) فيذهب إلى أن الشيء إذا صار نافعاً فقد ذهب جماله[٤].

---

(١) العمدة: ١/ ٤٨٧.

(٢) هذا التعريف لـ (كروتشه)، انظر الأسس الجمالية في النقد العربي: ٨٨.

(٣) الأسس الجمالية: ٩٠.

(٤) الأسس الجمالية: ٩٠ ـ ٩١.

وهذا الأساس نجده عند نقاد القرنين الرابع والخامس الهجريين، ونتخذ لذلك مثلاً قول عبد الكريم النهشلي القيرواني الذي نقله ابن رشيق: «الشعر أربعة أصناف: فشعر هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة والمثل العائد على من تمثل به بالخير وما أشبه ذلك...»(١).

٤ ـ الأساس الأخلاقي والاجتماعي:

وهذان الأساسان مبنيان على قول أفلاطون إن «الجميل هو المساعد الذي يقود إلى الخير» وعلى رأي من يربط بين العمل الفني وظروف الحياة القائمة(٢)، وربما كانت رؤية بعض النقاد العرب توافق قول أفلاطون انطلاقاً من فهمهم لقول الله ﷻ: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا ۗ وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ﴾[الشعراء: ٢٢٤ ـ ٢٢٧].

ويتجلى الأساس الاجتماعي في مظاهر عدة أهمها ما يعرف بتذوق الخاصة والعامة للشعر والأدب، وما دمنا نتحدث عن الخاصة والعامة، فهذا يعني الدخول في الطبقية والتمييز بين طبقتين من المجتمع، ويتضح ذلك في قول سهل بن هارون وهو يعرف البلاغة أنها: «ما فهمته العامة ورضيته الخاصة»(٣) وكان المتنبي يقول لصاحبه ابن جني: «أتظن هذا الشعر لهؤلاء الممدوحين؟ هؤلاء يكفيهم اليسير، وإنما أعمله لك لتستحسنه... أي لك ولأمثالك»(٤).

---

(١) العمدة ١/ ٢٤١.

(٢) الأسس الجمالية: ١٠٤ ـ ١٠٥.

(٣) نهاية الأرب للنويري: ١٠٧/ ١٠.

(٤) خلاصة المتنبي: ١١.

وفي عرض الآمدي للحجج التي افترضها لأنصار البحتري وأبي تمام يتضح مفهوم الخاصة والعامة أكثر، فقد رأى أصحاب البحتري أنه «انفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ، وصحة المعاني، حتى وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته، وروى شعره واستحسنه سائر الرواة على اختلاف طبقاتهم واختلاف مذاهبهم. فمن نفق على الناس جميعاً أولى بالفضيلة وأحق بالتقدمة»[1]، وسهولة شعر البحتري جعلت طبقات المجتمع كلّها تستحسن شعره، وقوله: «الناس جميعاً» إنما يقصد به العامة.

ورأى أصحاب أبي تمام ـ بعكس هؤلاء ـ أنه: «إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه، وفهمه العلماء والنقاد في علم الشعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته، لم يضره طعن عليه بعدها»[2] فالطبقة التي يعجبها شعر أبي تمام هي الطبقة الخاصة، أي العلماء والنقاد، وإذا فهم شعره هؤلاء وأعجبوا به لم يضره أن يُعرض عنه عامة الناس ممن يستهويهم شعر البحتري.

ويذهب أبو هلال العسكري إلى تفضيل الكلام الذي تفهمه العامة ولا تقدر على الإتيان بمثله، وإذا كان الكلام على هذه الصفة كان جزلاً مختاراً، وضرب مثالاً لذلك قول مسلم بن الوليد:

وَرَدْنَ رواقَ الفضلِ فضلِ بن خالدٍ ... فحطّ الثناءَ الجزلَ نائلَةُ الجزلُ
بِكَفِّ أبي العبّاس يُستمطرُ الغنى ... وتُستنزلُ النُّعْمى ويُسترْعَفُ النّصلُ
ويُستعْطفُ الأمرُ الأبيّ بحزمِه ... إذا الأمرُ لم يَعْطِفْهُ نقضٌ ولا فَتْلُ

(١) الموازنة: ١/ ١٨ ـ ١٩.

(٢) الموازنة: ١/ ١٩.

وقول المرار الفقعسي:

فقال يديُر الموتَ في مُرجَحِنّةٍ تُسِفُّ العوالي وسْطها وتشُولُ
وكائِنْ تَرَكْنا مِنْ كَرائِمِ معْشرٍ لهنَّ على آبائهنَّ عويلُ

وعلّق عليهما بقوله: «فهذا وإن لم يكن من كلام العامة فإنهم يعرفون الغرض فيه ويقفون على أكثر معانيه لحسن ترتيبه، وجودة نسجه»[١].

إذن كان للعامة متطلباتها في الأدب، وكان على الشاعر ـ إذا أراد أن تذيع شهرته ـ أن يفي بتلك المتطلبات، فقد كانت العامة تؤثر سهولة الألفاظ، ولذلك كان جرير أشعر عند العامة والفرزدق أشعر عند الخاصة، وقد كانت لغة جرير هي اللغة السهلة التي يفهمها أكثر الناس، فأما الفرزدق والأخطل فلغتهما يؤثرها العلماء، وكانت العامة تؤثر بعض أغراض الشعر على بعض، وتلك الأغراض هي: النسيب والفخر والمديح والهجاء، وكانوا يؤثرونها لأن لها صلة قوية بحياة الشعور والاجتماع... وكأن الشعر عندهم تصوير حياتهم الروحية والاجتماعية، فما صوّرها من الأغراض كان أفضل، ومن أحسن تصويرها كان أشعر[٢].

والشاعر يحار في أي الطبقتين يرضي، أيرضي العامة ويضرب برأي الخاصة عرض الحائط، أم تراه يرضي الخاصة فيفقد العامة؟ وقد استطاع بعض الشعراء حلّ هذه المعضلة بأن يراعي الطبقة التي يتوجه إليها، فيرضي العامة إن كان يخاطب العامة ويرضي الخاصة إن كان يخاطبهم، ولكن يبدو أن هذا الحل لم يكن موفقاً تماماً[٣].

(١) كتاب الصناعتين: ٧١ ـ ٧٢.

(٢) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب لطه أحمد إبراهيم: ٦٢، والأسس الجمالية: ١٩٩.

(٣) الأسس الجمالية: ١٩٩.

ومن المظاهر التي يبدو فيها الأساس الاجتماعي واضحاً أن شعر الشاعر تتفاوت درجته بتفاوت درجات الموجه إليهم، ومن أمثلة ذلك ما سبق من أن النقاد عابوا على أبي الطيب قوله لكافور أول لقائه، وإن كان إنما يخاطب نفسه لا كافوراً:

كفى بِكَ داءً أنْ تَرى الموْتَ شافياً وحَسْبُ المنايا أنْ يَكُنّ أَمانِيا

والعيب ـ كما يوحي به ظاهر البيت ـ يرجع إلى أن هذا الشعر لا يُخاطب به الملوك[١].

ومثله أيضاً الخبر الذي يروى عن ذي الرمة من أنه دخل على عبد الملك ابن مروان، فاستنشده شيئاً من شعره فأنشده قصيدته:

ما بال عينك منها الماء ينسكِبُ

وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عرّض به فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقته وأمر بإخراجه. وكذلك فعل ابنه هشام بأبي النجم وقد أنشده في أرجوزته:

والشمْسُ قد كادتْ ولمّا تفعلِ فكأنّها في الأُفْق عيْنُ الأحْولِ

وكان هشام أحول، فأمر به فحجب عنه مدة، وقد كان قبل ذلك من خاصته يسمر عنده ويمازحه[٢].

قال ابن رشيق: «وسبيل الشاعر ـ إذا مدح ملكاً ـ أن يسلك طريقة الإفصاح، والإشادة بذكر الممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية، غير مبتذلة

(١) انظر العمدة: ١/ ٣٩٤.

(٢) العمدة: ١/ ٣٩٤ ـ ٣٩٥.

سوقية، ويجتنب ـ مع ذلك ـ التقعير، والتجاوز والتطويل، فإن للملك سآمة وضجراً، ربما عاب من أجلها ما لا يُعاب، وحرم من لا يريد حرمانه، وقد رأيت عمل البحتري ـ إذا مدح الخليفة ـ كيف يُقلّ الأبيات، ويبرز وجوه المعاني، فإذا مدح الكتاب، عمل طاقته، وبلغ مراده»[1] وهذا النص يشير إلى أن المخاطبين طبقات ولكل طبقة صفات خاصة وخصائص تلازمها، وينبغي على الشاعر أن يبرزها إذا كان بسبيل مدح شخصية منها.

ومن مظاهر الحكم الجمالي التي يبدو فيها الأساس الاجتماعي واضحاً ما جاء في (الموازنة) من تعليل للقبح بسبب مخالفة العرف والعادة بين الناس واستحسان للجمال بسبب موافقته لهما، فقد وازن الآمدي بين قول البحتري:

رحل الظاعُنون عنْك وأبْقوا ... في حواشي الأحشاءِ حُزناً مقيما
أينِ تلك الظّباءُ أشبهْنَ في الحُسـ ... ـنِ بدوراً وفي البِعادِ نُجوما
قد وَجدْن السلوّ بَرْداً سلاماً ... إذْ وجدْنا الهوى عَذاباً أليما

وبين قول أبي تمام:

بيّنَ البيْنُ فقْدَها، قلّما تَعْـ ... ـرفُ فقداً للشمس حتى تغيبا

قال الآمدي عن قول البحتري «وهذا كلام حلو، وغرض حسن، وقوله: (أشبهن في الحسن بدوراً وفي البعاد نجوماً) أجود وألطف من قول أبي تمام: (قلما تعرف فقداً للشمس حتى تغيبا) لأنه جمع البدر والنجوم في بيت وجعل التشبيه بمعنيين مختلفين. وأيضاً فإن أبا تمام لم يصف المرأة في بيته بالحسن، والبيت من أوصاف النساء، ولا يقول مثله عاشق، وإنما يوصف بمثله صديق أو

(١) العمدة: ٢/ ٧٧٨.

حميم، فيقال: قد بان عليّ فقده لما غاب، أو يكون وصفاً لملك أو سيّد فيقال: غاب فغاب عنا فضله ونائله، وبعد فبعد عنا خيره ومعروفه، كما يبعد ضوء الشمس والانتفاع بها إذا غابت»(١)، فأبو تمام قد خالف العادة والعرف لأنه أخلى البيت من وصف النساء بالحسن ووصفهن بمثل ما يوصف به الصديق أو الملك أو السيد.

٥ ـ الأساس النفسي:

وهو أساس يفسِّر الجانب الذاتيَّ والفردي في الحكم الجمالي، وهذا يعتمد على أن الحكم الجمالي حكم ذاتي وأنه صدى لمشاعرنا الخاصة، أو صدى للشعور الذي أودعه الفنان عمله الفني، أو نتيجة للعلاقة بين مشاعرِنا الخاصة وشعوره(٢).

والأساس النفسي في الأحكام الجمالية قريب من مصطلح (التأثّرية) المعروف في النقد المعاصر، وقد رفض بعض النقاد نقد الأدب اعتماداً على التأثرية وحدها، ووقفوا منها موقفاً حازماً، يقول (ديتشس): «إن التأثرية المحضة، أي اللجوء إلى الحديث عما يؤثره الناقد نفسه وما ينكره، والهزة التي أصابته حين قرأ هذا الأثر أو ذاك، إن هذا يقتل كل نظام أو منهج نقدي، وعندئذ تقع المصيبة على الأدب الظافر»(٣).

إذن فالتأثرية المحضة تبعد النقد عن أن يكون موضوعياً، و(ديتشس) يرى أن الأدب إذا كان ذا قيمة، فيجب أن تكون قيمته مما يستطاع تبيانه والكشف

---

(١) الموازنة: ١/ ٤٨١ ـ ٤٨٢.

(٢) انظر الأسس الجمالية: ٢٠٢.

(٣) مناهج النقد الأدبي: ٤١٢.

عنه، وإذا كان في الأدب جيد ورديء فيجب أن تتوافر طريقة موضوعية معقولة لتمييز أحدهما من الآخر.

ولكن لبناء الحكم الجمالي على أساس نفسي معارضين في النقد الغربي منهم الناقدة (إليزابيث درو) التي تقول: «يبدو لي أن أي تناول للشعر عن طريق علم النفس فاشل منذ اللحظة الأولى، فعلم النفس يستطيع أن يقدم الكثير فيما يختص بالقوى اللاشعورية التي تعمل خلف مفهوم الفن، ولكنّ له حدوده التي تجعل منه أداة نقدية غاية في الضعف، فهو لا يستطيع أن يلمس العمل الفني ذاته ولا يستطيع أن يميز بين الجيد والرديء»[1] وهي تقصد من وراء كلامها هذا أن النقد التفسيري الذي يقوم على أساس نفسي إنما يفسر الأثر الفني سواء أكان هذا الأثر جيداً أم رديئاً. وتبقى الخطوة في النقد هي خطوة التقويم وتمييز الجيد من الرديء.

وفي النقد العربي القديم صور كثيرة لفهم الموقف النفسي الذي يعتمد عليه الحكم النقدي، ويتضح بعض ذلك عند طباطبا الذي يقول: «والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت»[2] وفي كلام ابن طباطبا إشارة إلى أن الجميل هو ما تميل إليه النفس والقبيح هو ما تكرهه، وأن علامات إدراك الجمال الشعور بالأريحية والطرب، وعلامات إدراك القبح الشعور بالقلق والتوتر والوحشة.

ومن المواقف النفسية التي تتخذ أساساً للحكم الجمالي مشاركة القارئ للمبدع في الانفعال بما يثيره نصه من انفعالات وإيحاءات وصور، وثمة أمثلة

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي: ١٠٦.
(٢) عيار الشعر: ٢١.

تروى عن العلماء القدماء توضح ذلك، منها أن يونس بن حبيب تمثل بقول عدي بن زيد:

أيُّهـا الـشـامتُ المـعيّر بالدهـ ـــرِ أأنــت المُبــرّأُ الموفـــورُ
أم لـديك العهـدُ الوثيـق مـن الأيـ ـيامِ بـل أنـتَ جاهــلُ مغــرورُ

فقال: لو تمنيت أن أقول ما تمنيت شعراً إلا هذه[1].

فيونس الذي تأثر بكلام عديّ، ورآه ينطبق عليه، شاركه الانفعال وتمنى أن لو كان قال من الشعر مثل قول عدي وما تعداه.

والناقد الذي يتأثر بكلام المبدع يدرك الظروف النفسية التي ترافق المبدع في أثناء نظم الشعر وإبداعه، فهذا أبو هلال العسكري يوضح بعض ما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر المشهورة بقوله: «إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك وتنوّق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها، واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتخونك الملال فأمسك، فإن الكثير مع الملال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يُسقى منها بعد شيء، فتجد حاجتك من الري، وتنال أربك من المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها، وقلّ عنك غناؤها...»[2] وفي هذا النص نرى أن وقت النشاط هو المناسب لإبداع الكلام وتأليفه، وأن الفتور والملال لا يولّدان إلا المعنى الخسيس الذي لا قيمة كبيرة له، وعلى ذلك يحمل قول ابن قتيبة من النقاد القدماء: «وللشعر تارات يبعد فيها

(١) طبقات فحول الشعراء: ١/ ١٤١، وانظر الأسس الجمالية: ٢٠٤.

(٢) كتاب الصناعتين: ١٤٠.

قريبه، ويستصعب فيها ريّضه... ولا يعرف لذلك سبب، إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غمٍّ»[١].

٦ ـ الأساس الجمالي البحت:

وهو الذي ينصرف إلى الموضوع والشيء ذاته، فيفحصه مستقلاً عن أي شيء خارجه. وأنصار هذا الأساس يرون في العمل الفني والأدبي عناصر تجعله جميلا، وهم يستندون في رأيهم إلى قول أرسطو: «إن النظام والتناسق والتحدد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال»[٢] وهم يرون الحواس أداة للتذوق الفني والجمالي، أما العناصر الجمالية التي تلتمس في العمل الفني فهي الوحدة مع التنويع وتوافق الأجزاء والتناسب والتوازن والتدرج والتطور والطرافة والغموض والإيقاع والموسيقى، وقوة العاطفة، وقد عرضنا فيما سبق بعضاً من هذه المعايير في سياق آخر غير النقد الجمالي.

الحكم الجمالي وبعض مظاهره في النقد العربي التطبيقي:

لعل النقد البياني الذي يتناول تمييز الحُسن والقبح في الأثر الأدبي بالاعتماد على أصول الجمال هو أبرز مظاهر النقد الجمالي عند العرب، وأصول الجمال متفرقة في كتب النقد العربي المشهورة كـ (نقد الشعر) لقدامة و(مواد البيان) لابن وهب الكاتب و(الموازنة) للآمدي و(الوساطة) للقاضي الجرجاني و(الصناعتين) لأبي هلال العسكري و(أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني و(المثل السائر) لابن الأثير وغيرها.

وتبرز عند بعض هؤلاء النقاد الدعوة إلى الاهتمام بالصياغة وحسن الأداء

---

(١) الشعر والشعراء: ١/ ٢٥.

(٢) الأسس الجمالية: ١١٨.

على حساب صدق الفكرة أو عمقها أو معناها؛ قال قدامة بن جعفر: «وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذاته»[١].

وعبد القاهر الجرجاني يدعو إلى الوقوف على خصائص الجودة وجزئيات الجمال في الأثر الأدبي، وهي دعوة إلى تحليل النص الأدبي تحليلاً يكشف أسرار الجمال فيه، يقول: «لا يكفي في علم (الفصاحة) أن تنصب لها قياساً ما، وأن تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلاً، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول وتحصّل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدّها واحدة واحدة، وتسميها شيئاً شيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب القطع، وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع»[٢].

وفي عمود الشعر العربي نلمح إشارات إلى الجمال والمفاضلة في الجودة والحسن على أساس شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف والمقارنة في التشبيه، والبداهة وكثرة سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، والالتحام بين أجزاء النظم والتئامها على تخيرٍ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[٣].

---

(١) نقد الشعر: ٢١.

(٢) دلائل الإعجاز: ٣٧.

(٣) انظر شرح ديوان الحماسة للمزوق: ١/ ٩.

والمرزوقي يشرح مفهوم الإصابة في الوصف ويضع معياراً له فيقول: «وعيار الإصابة في الوصف: الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في العلوق ممازجاً في اللصوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه»[١].

وفيما يأتي عرض موجز لعناصر النقد البياني التي وردت في نظرية عمود الشعر، وهي المقارنة في التشبيه والتحام أجزاء النظم على تخيّر من لذيذ الوزن والاستعارة القريبة، يضاف إليها حديث عن الكناية، مع مقدمة عن الصورة الشعرية وعناصرها.

الصورة الشعرية:

يعرف الباحثون الصورة الأدبية بأنها: تجسيم لمنظر حسي أو مشهد خيالي يتخذ اللفظ أداة له[٢]، أو هي الوسيلة التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرائه أو سامعيه[٣]، ويعدون الخيال أساساً للصورة الأدبية[٤]، أوهي كل محاولة لإبراز معنى أو كائن أو حدث عن طريق الاستعارة أو التشبيه أو الحديث[٥].

وثمة تعريفات كثيرة أخرى لا داعي للتطويل بذكرها، وسنعتمد هنا ما اعتمده

---

(١) شرح ديوان الحماسة: ١/ ٩.

(٢) المذاهب النقدية للدكتور ماهر حسن فهمي: ٢٠٤، وانظر الصورة البلاغية عند عبد القاهر ١/ ٣٠٢.

(٣) أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب: ٢٤٢.

(٤) نفسه ٢٤٣.

(٥) هـذا التعريف للدكتور نجيب البهبيتي في كتابه (أبو تمام الطائي): ٢٢٧ ـ ٢٢٨، وانظر الصورة البلاغية عند عبد القاهر: ١/ ٢٧١.

الدكتور أحمد دهمان في دراسته للصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني من أن الصورة: تعبير عن نفسيه الشاعر، ووعاء إحساسه وفكره، تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري، إذ تقدم زبدة فكرته وعاطفته في برهة من الزمن، وتوحد بين الأفكار المتفاوتة[١].

وقد اعتمدنا هذا التعريف ـ على الرغم من طوله ـ لأن قضية تحديد مفهوم المصطلح من القضايا النظرية الشائكة ولاسيما أن دراسة الصورة الشعرية ـ كما يقول الدكتور دهمان ـ من القضايا النقدية الصعبة، وقد علل ذلك بأن دراسة الصورة لابد أن توقع الدارس في مزالق العناية بالشكل أو الخيال أو موسيقى الشعر، وهي تركيبة غريبة معقدة، وهي أكثر تعقيداً من أي صورة فنية أخرى[٢].

وفي تراثنا النقدي عناية بالغة بالصورة الشعرية، فابن طباطبا يقول: «الشاعر هو كالنسّاج الحاذق أو النقاش الرقيق»[٣] وهو يستقي كلامه من قول الجاحظ: «الشعر ضرب من النسج وجنس من التصوير»[٤].

والصورة الشعرية والفنية ليست وقفاً على أساليب المجاز، بل إنها كثيراً ما تعتمد على أساليب الحقيقة التي تستخدم فيها الألفاظ في المعاني الأصلية لها، ومن أمثلة الصور الشعرية التي تعتمد على النوعين قول عروة بن حزام:

أحقاً يا حمامة بطن وجّ ... بهذا النّوح أنك تصدُقينا
غلبتك بالبكاء لأن ليلي ... أواصله وأنك تهجعينا

---

(١) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: ١/ ٢٩٩.

(٢) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: ١/ ٣٠١.

(٣) عيار الشعر: ٨.

(٤) الحيوان: ٣/ ١٣١ ـ ١٣٢.

وأنـــي إن بكيــت بكيــت حقــاً وأنـــك فـــي بكائـــك تكـــذبينا
فلــست وإن بكيــت أشــدّ شــوقاً ولكنـــــي أســـــــرٌّ وتُعْلِنينـــــا
فنـــوحي يـــا حمامـــة بطـــن وجّ فقــد هيجــت مــشتاقاً حزينـــا[١]

فمن الحقيقة قوله: «لأن ليلي أواصله» و«لكني أسرّ» ومن الأسلوب المجازي قوله: «أنك تصدقينا» و«أنك تهجعينا» و«أنك في بكائك تكذبينا».

وللصورة الشعرية علاقة وثيقة بالخيال الذي يمكن أن يعرف بأنه الطاقة النفسية القادة على استثارة صور الأشياء والموجودات الحسية وإدراكها بعد غيبتها عن متناول الحواس[٢].

والخيال لا ينقل الواقع كما هو فحسب، وإنما يؤلف بين الصورة التي يستمدها منه ويعيد تشكيلها في صياغة جديدة قد يتعذر وجود صورتها في الواقع.

ويسجل هنا أن النقاد العرب في نظرتهم إلى الصورة الفنية قد اختلفوا اختلافاً واضحاً، ويرجع اختلافهم إلى طبيعة الأسس التي انطلقوا منها في فهمهم للشعر وتفضيل بعضهم للشكل على حساب المضمون، واللفظ على حساب المعنى، ومن أوضح الأمثلة على اختلافهم نظرتهم إلى تلك الأبيات المشهورة لكثّير:

ولما قـضيْنا مـن منـى كـل حاجـة ومـسّح بالأركـان مـن هـو ماسـحُ
وشدّت على دُهم المهاري رحالنـا ولم ينظر الغـادي الـذي هـو رائـحُ

(١) ديوان عروة ب حزام: ٣٣.
(٢) انظر الصورة البيانية في التراث البلاغي: ١٠.

أخـذنا بـأطراف الأحاديـث بـيننا ... وسالتْ بأعناق المطـيّ الأبـاطحُ[١]

فابن قتيبة يرى أن هذه الأبيات من الضرب الذي «حسن لفظه وحلا، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى»، وهذه الألفاظ ـ في رأيه ـ أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، «وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام مِنى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطيُّ في الأبطح»[٢].

ولكن ابن قتيبة قد ترك بيتين ـ وربما أكثر ـ وردا مضافين إلى الأبيات الثلاثة السابقة قد يفيدان في توضيح المعنى المقصود من الأبيات وهما قوله:

نَقَعنا قـلوباً بالأحاديـث واشـتفت ... بـذاك صـدور مُنْـضجات قـرائحُ

ولم نخش ريبَ الدهر في كل حالةٍ ... ولا راعنـا منـه سـنيح وبـارح

وهو لم يلتفت إلى المشاعر التي يمكن أن تبوح بها هذه الأبيات، ولا إلى صورتها، أو الموقف النفسي الذي أوحت به، فالشعر عنده ـ كما يقول الدكتور بدوي طبانة ـ ضرب من الحكمة يعترف بها العقل، ويحكم بسداده أنه حقيقة كونية، وهو يغفل عن النظرة التصويرية التي يحتل الشعر فيها منزلته بين الفنون[٣].

ويرى قدامة بن جعفر أن من نعوت اللفظ «أن يكون سمحاً سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة، مثل أشعار

---

(١) ديوان كثير، بتحقيق د. إحسان عباس، من الشعر المنسوب إليه: ٥٢٥، وثمة أبيات أخرى مضافة إلى هذه الأبيات في أمالي المرتضي: ١/ ٤٥٨.

(٢) الشعر والشعراء: ١/ ٦٦ ـ ٦٧.

(٣) دراسات في نقد الأدب العربي: ٢١٦ ـ ٢١٧ وانظر عرضاً لآراء النقاد في هذه الأبيات كتاب: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني: ٢/ ٦٩٥ ـ ٧١٢.

يوجد فيها ذلك، وإن خلت من سائر النعوت للشعر»[1] ويأتي بالأبيات الثلاثة مع أبيات أخرى شاهداً على ذلك، وهو هنا يعتني بالصياغة وجمالها، ويجنح إلى الشكل الخارجي والتزويق والزخرفة على حساب المعنى والمضمون[2].

أما عبد القاهر الجرجاني فقد حلل الأبيات الثلاثة السابقة وبيّن محاسنها فقال: «وأول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنه قال:

ولما قَضينا مـن منـى كـل حاجـةٍ ....

فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبّه بقوله:

.... ومـسّح بالأركـان مـن هـو ماسـحُ

على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر. ثم قال:

أَخـذنا بـأطراف الأحاديـث بيننـا ....

فوصل بذكر مسح الأركان، ما وليه من زمّ الركاب وركوب الركبان، ثم دلّ بلفظه (الأطراف) على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر، من التصرف في فنون القـول وشجون الحديـث، أو ما هـو عادة المتظرفين، من الإشـارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وفضل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب وأنسة الأحباب، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجـا حسن الإياب، وتنسم روائح الأحبـة والأوطـان،

(١) نقد الشعر: ٢٨.

(٢) تنظر الصورة البلاغية عند عبد القاهر: ٢/ ٧٠٠.

واستماع التهاني والتحايا من الخلان والإخوان. ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه...»(١).

وهو يشترط لجمال الصورة الأدبية تآزر الجمل المتآلفة على معنى كي يتم بها وضع الصورة فيتحقق النظم، وجمال الشكل يؤدي إلى شرف المعنى. وابن جني يرى أن من عاب الأبيات بضعف المعنى جافي الطبع، لأن «في الأبيات وحياً خفياً ورمزاً حلواً، ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبّون، ويتفاوضه ذوو الصبابة المتيّمون، من التعريض والتلويح والإيماء دون التصريح، وذلك أحلى وأدمث وأغزل وأنسب من أن يكون مشافهة وكشفاً ومصارحة وجهراً، وإذا كان كذلك فمعنى هذين البيتين أعلى عندهم وأشد تقدماً في نفوسهم من لفظهما وإن عذب موقعه، وأنق له مستمعه»(٢).

وعلى الرغم من اختلاف النقاد العرب في الحكم على جمال الصورة الشعرية في الأبيات السابقة، يخلص الناظر إلى نقدهم إلى أن ثمة معايير اعتمدوا عليها في حكمهم على الصور الشعرية؛ بعضها خاص بعناصر الصورة كالتشبيه والاستعارة والكناية وبعضها خاص بالأعراف الاجتماعية السائدة وتقاليد العرب المشهورة، ومن أدلة ذلك تخطئة الآمدي للبحتري في قوله ـ وقد مرّ سابقاً ـ:

ذنبٌ كما سُحب الرِّداء يـذبُّ عـنْ عُـرف وعُـرف كالقنـاع المُـسبلِ

قال الآمدي: «هذا خطأ في الوصف، لأن ذنب الفرس ـ إذا مس الأرض ـ كان عيباً فكيف إذا سحبه. وإنما الممدوح من الأذناب ما قرب من

---

(١) أسرار البلاغة: ٢٢ ـ ٢٣.

(٢) الخصائص: ١/ ٢٢٠، وانظر الصورة البلاغية عند عبد القاهر: ٢/ ٧١٢.

الأرض ولم يمسّها»[١].

فالآمدي يخطئ البحتري في البيت السابق ويرى أنه قد فقد حسنه لمخالفته للعرف والتقاليد، فالعرب إنما تمدح من الأذناب ما قرب من الأرض ولم يمسها.

التشبيه:

ورد في نظرية عمود الشعر العربي حديث عن التشبيه وعيار الجودة فيه، قال المرزوقي: «وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه مالا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبّه به وأملكها له، لأنه حينئذ يدلّ على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس»[٢]؛ فمعايير جودة التشبيه ـ كما هو واضح في كلام المرزوقي ـ المقاربة، والاشتراك في الصفات بين المشبه والمشبه به.

وقد تنبه النقاد العرب إلى جمال التشبيه وتحدثوا عن الأثر الذي يتركه في نفس القارئ وما يوحي به من صورة توضح المقصود وتجعل القارئ يحسّ بما أحس به المتكلم، وعرفوه أنه: الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه[٣]، أو أنه: العقد على أن أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر في حسٍّ أو عقل[٤]، أو أنه ربط شيئين أو أكثر بصفة من الصفات أو أكثر[٥]، وله أربعة أركان

---

(١) الموازنة: ١/ ٣٥٠ـ ٣٥١.

(٢) شرح ديوان الحماسة: ١/ ٩.

(٣) كتاب الصناعتين: ٤٥.

(٤) إعجاز القرآن: ٣٩٩.

(٥) معجم المصطلحات البلاغية: ٣٢٥.

هي: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، وينقسم باعتبار طرفي التشبيه: المشبه والمشبه به إلى أربعة أقسام هي[١]:

١ ـ أن يكونا حسّيّين، أي أن يدرك المشبه والمشبه به بإحدى الحواس الخمس الظاهرة كقوله تعالى ﴿وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ﴿٤٨﴾ كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ﴾[الصافات: ٤٨ ـ ٤٩]، وقول الشاعر:

وكأنَّ أجرامَ السماءِ لوامعاً دُرَرٌ نُشرنَ على بساطٍ أزرقِ

وقول الشاعر:

كأن المُدام وصوبَ الغمامِ وريح الخزامى وذوبَ العسلْ

يُعلُّ بهِ بَرْدُ أنيابها إذا النجم وسط السَّماء اعْتَدَلْ

٢ ـ أن يكونا عقليين لا يُدرك واحد منهما بالحس بل بالعقل كتشبيه العلم بالحياة والجهل بالموت والفقر بالكفر[٢].

٣ ـ تشبيه معقول بمحسوس كقوله تعالى ﴿مَثَلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُوا۟ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْلِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلْعَنكَبُوتِ﴾[العنكبوت: ٤١].

٤ ـ تشبيه محسوس بمعقول، وقد منعه بعضهم ورأوه سخفاً من القول، ولكنه وقع في كلام العرب، كقول القاضي التنوخي:

وكأنّ النجوم بين دُجاها سُننُ لاح بينهنَّ ابتداعُ

---

(١) انظر معجم المصطلحات البيانية وتطورها: ٣٢٦ ـ ٣٢٧.

(٢) انظر أسرار البلاغة: ٧٤ ـ ٧٧.

وقول أبي طالب الرقي:

ولقـــد ذَكَرْتُــك والظـــلام كأنّــه يـومُ النّـوى وفـؤادُ مـنْ لـم يعـشقِ

ويعدّ عبد القاهر الجرجاني أهم من تناولوا التشبيه والتمثيل بالبحث والدراسة وكشف عن تأثيره في نفس السامع وذكر معايير لجعل التشبيه حسناً، واتّسم أسلوبه في ذلك بالدقة، والمقدرة الواسعة على التحليل والاستشهاد بالنصوص الملائمة والموازنة بين العبارات المختلفة.

وقد رأى أن السبب وراء تأثيره يكمن في «أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكنّي وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعمّا يعلم بالفكر إلى ما لا يعلم بالاضطرار والطبع»[1]. فالسبب الأول من استحسان القارئ للتشبيه هو حبّ المعرفة والاطلاع على الخفي الغامض بوساطة الجليّ الواضح، وزيادة الثقة في نفس القارئ لأنه يعلم أحد طرفي التشبيه ولابد لاستكمال المعرفة من الاطلاع على الطرف الآخر ولمس نقاط التشابه بين الطرفين.

والسبب الثاني لجمال التشبيه أن النفس تألف ما تعرفه، فتقدمه على غيره وتفضله، وهذا كقول أبي تمام:

.... مــا الحــبُّ إلا للحبيــبِ الأولِ

قال عبد القاهر: «ومعلوم أن العلم الأول أتى النفس أولاً من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية، فهو إذن أمسّ بها رحماً، وأقوى

(١) أسرار البلاغة: ١٢١.

لديها ذمماً، وأقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة. . . [وصنيعك في تشبيه الشيء الذي تعرفه بالشيء الذي لا تعرفه] كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالحبيب القديم»[(١)].

والسبب الثالث لجمال التشبيه «أن الوصف كما يحتاج إلى إقامة الحجة على صحة وجوده في نفسه، وزيادة التثبيت والتقرير في ذاته وأصله، فقد يحتاج إلى بيان المقدار فيه، ووضع قياس من غيره يكشف عن حدّه ومبلغه في القوة والضعف والزيادة والنقصان»[(٢)] وذلك كقول الشاعر:

. . . . كقـابضٍ   على المـاء خانتْـهُ فـروجُ الأصـابعِ

وهو هنا قد بلغ في خيبة الظن وبوار السعي أقصى المبالغ، وانتهى فيه إلى أبعد الغايات حتى لم يحظ لا بما قلّ ولا بما كثر.

والسبب الرابع لجمال التشبيه أنه يفيد الصحة وينفي الريب والشك، ويؤمن صاحبه من تكذيب المخالف، وتهجّم المنكر، وتهكّم المعترض[(٣)].

والسبب الخامس لجمال التشبيه أن يكون بين المشبه والمشبه به تباعد واختلاف، وإذا «استقرت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح والمتألف للنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة

---

(١) أسرار البلاغة: ١٢٢.

(٢) أسرار البلاغة: ١٢٥.

(٣) انظر أسرار البلاغة: ١٢٦.

الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض، وهكذا، طرائف تنثال عليك إذا فصّلت هذه الجملة، وتتبعت هذه اللمحة»[١].

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر يصف البنفسج:

ولازورديـــةٍ تزهـــو بزُرْقَتِهـــا   بينَ الريـاضِ علـى حُمْـر اليواقيـتِ
كأنّهـا فـوقَ قامـاتٍ ضـعُفن بهـا   أوائـلُ النـارِ فـي أطـرافِ كبريـتِ

وهذان البيتان ـ كما يرى عبد القاهر ـ «أغرب وأعجب وأحق بالولوع وأجدر من تشبيه النرجس (بمداهن درّ حشوهن رقيق)[٢] لأنه أراك شبهاً لنبات غضٍّ يرفّ، وأوراق رطبة ترى الماء منها يشفّ، بلهب نار في جسم مُستولٍ عليه اليبسُ، وبادٍ فيه الكلف»[٣].

وهو يتنبه إلى الطباع وأسباب نزوعها إلى الشيء واستحسانها إياه، ويرى أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهده منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشغف منها أجدر، «فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم من أصله في ذاته وصفته»[٤].

---

(١) أسرار البلاغة: ١٣٠.

(٢) أسرار البلاغة: ١٣٠.

(٣) إشارة إلى قول ابن المعتز:

كـأن عيـون النـرجس الغـض حولهـا   مـــداهن درّ حـــشوهن عقيـــق

انظر أسرار البلاغة: ٩٥.

(٤) أسرار البلاغة: ١٣٠ ـ ١٣١.

والسبب السادس لجمال التشبيه بين المتباينين أنه «يختص لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين»(١).

وثمة سبب يجعل التمثيل ـ وهو أحد أنواع التشبيه ـ جميلاً مؤثراً في نفس المتذوق، أنه يحوج متذوقه إلى طلبه بالفكرة وإعمال الذهن، الأمر الذي يؤدي إلى اللذة العقلية، وفي ذلك يقول: «إن المعنى إذا أتاك ممثلاً، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمة في طلبه. وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابه أشدّ. ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكلّ ما لطف موقعه ببرد الماء على الظمأ، كما قال:

وهنَّ ينبذنَ من قولٍ يصبن بهِ مواقع الماء من ذي الغُلة الصادي

وأشباه ذلك مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه، وتقدّم المطالبة من النفس به»(٢)، وهو إذ يفضل المعنى الذي يحوج متذوقه إلى طلبه بالفكرة وإعمال الذهن، يحذّر من التعقيد والتعمية والغموض المتكلف المذموم بسبب الترتيب

---

(١) أسرار البلاغة: ١٣٢.

(٢) أسرار البلاغة ١٤٢.

الفاسد للألفاظ كقول المتنبي:

ولذا اسمُ أغطية العيون جفونها　　　من أنها عمل السيوفِ عواملُ

فهذا البيت وأمثاله يحوج إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وقد أودع في «قالب غير مستوٍ ولا مملّس، بل خشن مضرّس، حتى إذا رمت إخراجه منه عسُر عليك، وإذا خَرَج خَرج مشوّه الصورة ناقص الحسن»(١).

وقد تكون كثرة التفصيل سبباً لجمال التشبيه واستحسانه، وهذا كقول الشاعر في صفة مصلوب:

كأنه عاشق قد مدَّ صفحتهُ　　　يومَ الوداع إلى توديع مرتحلِ

أو قائمٌ من نُعاسٍ فيه لُوثتهُ　　　مواصلٌ لتمطيه من الكسلِ

قال عبد القاهر: «ولم يلطف إلا لكثرة ما فيه من التفصيل، ولو قال (كأنه متمطٍّ من نعاس) واقتصر عليه، كان قريب المتناول، لأن الشبه على هذا القدر يقع في نفْس الرائي المصلوب، لكونه من حدّ الجملة، فأما بهذا الشرط وعلى هذا التقييد الذي يفيد به استدامة تلك الهيئة، فلا يحضر إلا مع سفر من الخاطر، وقوة من التأمل، وذلك لحاجته أن ينظر إلى غير جهة فيقول: (وهو كالمتمطي) ثم يقول: المتمطي بمدّ ظهره ويديه مدّة، ثم يعود إلى حالته، فيزيد فيه أنه مواصل لذلك، ثم إذا أراد ذلك طلب علّته، وهي قيام اللوثة والكسل في القائم من النعاس»(٢).

وثمة سبب يجعل التشبيه جميلاً مؤثراً هو ألا يشيع حتى يصبح مبتذلاً،

(١) أسرار البلاغة: ١٤٢.

(٢) أسرار البلاغة: ١٨٦ ـ ١٨٧.

ويضرب عبد القاهر مثالاً لذلك قولهم: «لا يشقّ غباره» و«هو كالبرق» وهو يرى أن هذه التشبيهات لم تكن مبتذلة في الأصل، بل كانت جميلة، وأن الابتذال أتاها بعد أن قضت زماناً بطراءة الشباب وجدّة الفتاء وبعزة المنيع، ولو قد منعتك جانبها وطوت عنك نفسها لعرفت كيف يشق مطلبها ويصعب تناولها»[١].

وبهذا يكون التشبيه جميلاً مؤثراً مصوراً، وهو عنصر بارز من عناصر الصورة الفنية، وقد اعتنى به النقاد ـ كما رأينا فيما سبق ـ عناية فائقة، وكانت نظرتهم إليه نظرة واعية مدققة، حللوه ووضعوا المعايير الجمالية له على نحو ما صنع عبد القاهر الجرجاني، كما تحدثوا عن وظائفه التي تتمثل في تصوير المعنى وتجسيمه وتقديمه ليقتنع المتلقي ويتأثر به أبلغ التأثر[٢].

الاستعارة:

تعدّ الاستعارة من أهم عناصر الصورة الفنية، وربما كانت هي سرّ جمالها وروعتها، وبقدر تفنن الأديب فيها تكون صوره أجمل وأدبه أكثر تأثيراً في نفس السامع، وقد كثر الحديث عنها عند النقاد والبلاغيين، وهذا يدلّ على أصالتها في الأدب العربي وعظيم أهميتها وبالغ أثرها.

وقد عرفها البلاغيون أنها نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض[٣]، وفصّل عبد القاهر الجرجاني فقال: «الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدلّ الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه

(١) انظر أسرار البلاغة: ١٨٩ ـ ١٩٠.

(٢) انظر الصورة البلاغية عند عبد القاهر: ٢/ ٦٠٣.

(٣) كتاب الصناعتين: ٢٧٤.

نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية»[١]، وعرفها في دلائل الإعجاز فقال: «الاستعارة: أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه»[٢].

والبلاغيون إذ يعرفون الاستعارة يربطونها بأغراضها، وهي عندهم تتضمن شرح المعنى والإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بقليل من اللفظ، أو تحسين عرضه وشكله الذي يبرز فيه، وهي بالجملة زيادة الفائدة، ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة، من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً[٣]. ومن أمثلة الاستعارة أن تقول رأيت أسداً، تريد رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته.

والنقاد يفاضلون بين التشبيه والاستعارة، ويرون أن الاستعارة أرقى فنياً من التشبيه، وممن صنع ذلك عبد القاهر الجرجاني؛ فهو يرى أن للاستعارة مزية وفخامة، ويشرح ذلك بقوله: «إنك إن قلت (رأيت أسدا) كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة، حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول، وكالأمر الذي نُصب له دليل يقطع بوجوده، وذلك أنه إذا كان أسداً، فواجب أن تكون له تلك الشجاعة العظيمة، وكالمستحيل أو الممتنع أن يعرى عنها. وإذا صرحت بالتشبيه فقلت (رأيت رجلاً كالأسد) كنت قد أثبتها إثبات الشيء يترجّح بين أن يكون وبين ألا يكون من حديث الوجوب في

---

(١) أسرار البلاغة: ٣٠.

(٢) دلائل الإعجاز: ٦٧.

(٣) انظر كتاب الصناعتين: ٢٧٤.

شيء»[١]، ثم إنه ميّز بين الاستعارة المفيدة وغير المفيدة وشرح خصائص كل منهما، وحلّل بعض الاستعارات التي أوردها.

والمقاييس التي تجعل الاستعارة جميلة في رأي النقاد كثيرة، وأول ما يلفت النظر في هذا المجال عيار الاستعارة في نظرية عمود الشعر، وعيارها فيه: «الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يُكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له»[٢].

وأضاف النقاد مقاييس أخرى، وفيما يأتي بيان لبعض مقاييس الجمال والقبول في الاستعارة:

أ ـ مقياس المقاربة والمناسبة والمشابهة:

أشار إليه النقاد والبلاغيون جميعاً، والمقاربة في الاستعارة أن يكون بين المستعار منه والمستعار له تناسب قوي وشبه واضح[٣] وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سبباً من أسبابه، ونقل ابن رشيق أن العلماء بالشعر إنما يستحسنون الاستعارة القريبة، قال: «وعلى ذلك مضى جلّة العلماء، وبه أتت النصوص عنهم، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به، كان أولى مما ليس منه في شيء»[٤] وقال الآمدي: «وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له، إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له ويليق به، لأن الكلام إنما هو مبني على الفائدة في

---

(١) أسرار البلاغة: ٧٢ ـ ٧٣.

(٢) شرح ديوان الحماسة: ١/ ١٠ ـ ١١.

(٣) سر الفصاحة: ١٢٠.

(٤) العمدة: ١/ ٤٦١.

حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها»[١] قال ذلك تعليقاً على قول أبي تمام:

بيوم كطول الدّهر في عـرض مثلـه ووجـدي مـنْ هـذا وهـذاك أطـولُ

إذ أنكر عليه أنه جعل للزمان عرضاً[٢].

ويأتي بقول ذي الرمة مثالاً:

أقامتْ بها حتى ذوى العُود والثَّرى وسـاق الثريّـا فـي ملاءتـه الفجـرُ

وعلق عليه بقوله: «فاستعار للفجر ملاءة، وأخرج لفظه مخرج التشبيه»[٣].

وأتى بقول أبي نواس مثالاً للاستعارة الهجينة، وهو:

بُـحَّ صـوتُ المـالِ ممّـا مِنْـك يـشْكو ويـصيحُ

وعلق عليه بقوله: «فأي شيء أبعد استعارة من صوت المال؟ فكيف حتى بُحَّ من الشكوى والصياح، مع ما أن له صوتاً حين يوزن أو يوضع؟ ولم يرده أبو نواس فيما أقدر. لأن معناه لا يتركّب على لفظه إلا بعيداً»[٤].

ومن أمثلة الاستعارة القريبة أيضاً قول طفيل الغنوي:

فوضـعتُ رحلـي فـوقَ ناجيـةٍ يقتـات شـحمَ سـنامِها الرَّحـلُ

فقد جعل شحم سنامها قوتاً للرحل، والشحم لمّا كان من الأشياء التي

---

(١) الموازنة: ١/ ١٩١.

(٢) انظر الموازنة: ١/ ١٨٧ ـ ١٩٣.

(٣) العمدة: ١/ ٤٦١.

(٤) العمدة: ١/ ٤٦١.

تُقتات، وكان الرحل يتخوّنه ويذيبه، كان ذلك بمنزلة من يقتاته، وحسنت استعارته القوت للقرب والمناسبة والشبه الواضح»(١).

ب ـ مقياس القلة والطبع والصدق:

أشار الآمدي إلى هذا المقياس في معرض حديثه عن قبيح استعارات أبي تمام، وربما ارتبط هذا المقياس عنده بصدق العاطفة في الاستعارة، ويُلمح هذا من قوله: «وإنما كان يندر من هذه الأنواع المستكرهة على لسان الشاعر المكثر البيت الواحد والبيتان فيتجاوز له عنه؛ لأن الأعرابي لا يقول إلا على قريحته ولا يعتصم إلا بخاطره، ولا يستقي إلا من قلبه، فأما المتأخر الذي يطْبع على قوالب، ويحذو على أمثلة، ويتعلم الشعر تعلماً، ويأخذه تلقّناً، فمن شأنه أن يتجنب المذموم منه، . . . فإن الشاعر قد يعاب أشدّ العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه»(٢).

ج ـ مقياس موافقة العرف اللغوي:

ويلمح ذلك من كلام الآمدي على بيت أبي تمام:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمهُ بكفّيك ما ماريت في أنه بردُ

إذ وجد وصف الحلم بالرقة خطأ لأنه يخالف سنن العرب في كلامهم، وفي ذلك يقول: «والخطأ في البيت ظاهر، لأني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك. . . ومثل هذا كثير في أشعارهم. . . وأبو تمام لا يجهل هذا من أوصاف الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون وإياه يعتمدون. . . ولكنه يريد

(١) سر الفصاحة: ١٢١.

(٢) الموازنة: ١/ ٢٤٣ ـ ٢٤٤.

أن يبتدع فيقع في الخطأ»[١].

ومن أمثلة ذلك أيضاً تعليقه على قول أبي تمام:

أجـدرْ بجمـرة لَوعـةٍ إطفاؤهـا   بالـدَّمْع أنْ تـزداد طُـول وقُـود

إذ رأى أن أبا تمام أخطأ حين جعل الدمع يزيد في الشوق ويبالغ في الحزن، وهذا عنده «خلاف ما عليه العرب، وضدّ ما يعرف من معانيها، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل... وهو كثير في أشعارهم، ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى، وكذلك المتأخرون على هذه السبيل سلكوا، ... فلو كان اقتصر على هذا المعنى الذي جرت العادة به في وصف الدمع، لكان المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه استعمل الإغراب فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم»[٢].

د ـ مقياس الغموض من غير تعقيد:

ويلمح هذا المقياس في كلام عبد القاهر على الاستعارة؛ إذ رأى في غموضها أمراً مشرفاً وزائداً في فضلها، فقال: «واعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاءً، ازدادت الاستعارة حسناً، حتى إنك تراه أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافه النفس ويلفظه السمع»[٣]، وهذا لا يعني أن تخرج الاستعارة إلى التعقيد والغموض، وهذا ما عاب به الآمدي أبا تمام، إذ وجده يعقد الاستعارة

(١) الموازنة: ١/ ١٣٩ ـ ٢٠٠.

(٢) دلائل الإعجاز: ٤٥٠، وانظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٢٤٤.

(٣) دلائل الإعجاز: ٤٥٠، وانظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٢٤٤.

ويلغز فيها ويعمي، وجعل من رديء استعاراته وبعيدها وقبيحها قوله:

جارى إليه البينُ وصل خريدةٍ ماشتْ إليه المطل مشي الأكبدِ

وعلق عليه بقوله: «الهاء في (إليه) راجعة إلى المحبّ، يريد أن البين ووصل الخريدة تجاريا إليه فكأنه أراد أن يقول: إن البين حال بينه وبين وصلها، واقتطعها عن أن تصله، وأشباه هذا من اللفظ المستعمل الجاري في العادة فعدل إلى أن جعل البين والوصل تجاريا إليه، يريده فجرى البين ليمنعه، فجعلهما متجاريين، ثم أتى في المصراع الثاني بنحو من هذا التخليط فقال: ماشت إليه المَطْل مشي الأكبد، فالهاء هنا راجعة إلى الوصل: أي لما عزمت على أن تصله عزمت عزم متثاقل ماطل فجعل عزمها مشياً، وجعل المطل مماشياً لها، فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية: خبرونا كيف يجاري البين وصلها؟ وكيف تماشي هي مطلها؟ ألا تسمعون؟ ألا تضحكون»[1].

هـ ـ مقياس التفصيل والجمع بين الاستعارات:

تجمل الاستعارة بالتفصيل والإكثار من الجزئيات، وتحسن حين يجمع الشاعر بين عدة استعارات، ومن استحسان النقاد لهذا المقياس ما علّق به الآمدي على قول امرئ القيس:

فقلت له لمّا تمطّى بصُلبهِ وأردفَ أعجازاً وناء بكلكلِ

فقال: «فقد وصف أحوال الليل فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويترقب تصرّمه،

---

(١) الموازنة: ١/ ٢٦٣ ـ ٢٦٤.

فلما جعل له وسطاً يمتدّ وأعجازاً مرادفة للوسط وصدراً متثاقلاً في نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب، وجعله متمطّياً من أجل امتداده، لأن (تمطى) و(تمدد) بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم (الكلكل) من أجل نهوضه»[1]، غير أن المقياس لم يعجب ابن سنان الخفاجي، حين قلّل من شأن استعارة امرئ القيس في هذا البيت. مع أنه لم يخف إعجابه به، وبقول الآمدي السابق فيه، والسبب الذي دعا ابن سنان أن يصنع ما صنع هو خشيته من الوقوع في الغموض، قال: «وبيت امرئ القيس ليس من جيد الاستعارة ولا رديئها، بل هو من الوسط بينهما... وإنما قلت ذلك لأن أبا القاسم قد أفصح بأن امرأ القيس لما جعل لليل وسطاً وعجزاً استعار له اسم الصلب وجعله متمطياً من أجل امتداده، وذكر الكلكل من أجل نهوضه، فكل هذا إنما يحسن بعضه لأجل بعض، فذكر الصلب إنما حسن لأجل العجز، والوسط والتمطي لأجل الصلب، والكلكل لمجموع ذلك، وهذه الاستعارة المبنية على غيرها فلذلك لم أر أن أجعلها من أبلغ الاستعارات وأجردها بالحمد والوصف»[2].

و ـ مقياس الحركة:

ويراد بذلك ما يمكن أن تشيعه الاستعارة من صورة حركيّة في خيال المتلقي، حتى كأنه يرى مشهداً تُحييه الحركة، ونجد هذا المقياس عند عبد القاهر الجرجاني في تعليقه على قول امرئ القيس:

يَتَراكَمُون على الأَسِنَّةِ في الوغَى ... كالفجْر فاضَ على نجومِ الغيْهبِ

---

(١) الموازنة: ١/ ٥٢٠.

(٢) سر الفصاحة: ١٢٢/ ١٢٣.

والسر في جمال الاستعارة في هذا البيت عنده، أن الفعل (فاض) موضوع لحركة الماء على وجه مخصوص، وذلك أن يفارق مكانه دفعة فينبسط، ثم إنه استعير للفجر، لأن للفجر انبساطاً وحالة شبيهة بالماء وحركته في فيضه[1].

ز ـ مقياس المبالغة:

وهو ما أشار إليه ابن جني، ونقله ابن رشيق تعليقاً على قول المتنبي:

فتى يملأُ الأفعالَ رأياً وحكمةً وبادرةً أحيانَ يرضى ويغْضبُ

إذ رأى ابن جنّي في هذه الاستعارة مبالغة زينت المعنى وزادته جمالاً، وعبّر عن ذلك بقوله: «الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة»[2]، ورأى ابن رشيق أن كلام ابن جني حسن، وعلل ذلك بأن الشيء إذا أعطي وصف نفسه لم يسمّ استعارة، فإذا أعطي وصف غيره، سمي استعارة، وخلص إلى المقياس الآتي: «لا يجب للشاعر أن يبعد الاستعارة جداً حتى ينافر، ولا أن يقرّبها كثيراً حتى يحقق، ولكن خير الأمور أوسطها»[3].

وثمة مقاييس أخرى لجمال الاستعارة يمكن أن يستخلصها الباحث حين يدقق في كلام النقاد، ولاسيما عبد القاهر الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة)، إذ استأثر حديثه عن الاستعارة بما يقارب ثلث كتابه.

وبهذا يتّضح أن هؤلاء النقاد اعتنوا عناية فائقة بالجانب الجمالي لما ينقدونه فوضعوا أيديهم على مكامن الجمال فيها، وبنوا أحكامهم الجمالية على أسس موضوعية ومقاييس واضحة، ولم يهملوا الذوق الأدبي المثقف بكثرة المدارسة

---

(١) انظر أسرار البلاغة: ٥٧.

(٢) العمدة: ١/ ٤٦٢ ـ ٤٦٣.

(٣) العمدة: ١/ ٤٦٣.

وبالتعميق في فهم النصوص والبحث عن مكامن الجمال فيها، وتدليلاً على ذلك كان عرض التشبيه وأسباب جماله، والاستعارة ومقاييس جودتها، موضحاً لعنايتهم بهذا الجانب من جوانب النقد التطبيقي.

* * *



يرتبط الحديث عن النقد الأخلاقي والاجتماعي بالحديث عن وظيفة الأدب، ولاسيّما الشعر، وقد حمّل النقاد العرب الشعر مهمة أخلاقية؛ وورد ذلك في تحديدهم لمفهوم الشعر ووظيفته، يقول ابن طباطبا: «إن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها، وهم أهل وبر، صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعلو أوصافهم ما رأوه منها وفيها. . . فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمِّها، وأمنها وخوفها وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم وفي حال الحياة إلى حال الموت»[1].

وقد أورد خصالاً كثيرة للمثل الأخلاقية العربية المحمودة، وذكر أضدادها المذمومة، وأشار إلى أن العرب بنت غرضي المديح والهجاء على تلك الخصال.

إذن، فغاية الشعر التي ينبغي أن تتحقق تكمن في قدرته على مخاطبة العقول والتأثير في العواطف، وتوجيه السلوك الإنساني وجهة سوية؛ لأن الشعر إنما يتناول أموراً «قائمة في النفوس والعقول. . . فتُدفَعُ به العظائم وتُسلّ به السخائم وتُخلَب به العقول، وتسحر به الألباب لما يشتمل عليه من

(١) عيار الشعر: ١٦ ـ ١٧.

دقيق اللفظ ولطيف المعنى»[١].

وقد ربط ابن رُشْد الشعر بغاية أخلاقية في قوله: «ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت، لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل»[٢].

وثمة طائفة من النقاد والمهتمين بالشعر طغت على دراساتهم وآرائهم النقدية نزعة تربوية، وغلب الاتجاه التربوي الأخلاقي عليهم، ومنهم أبو بكر الأنباري الذي رأى في شعر أبي نواس خروجاً على سنن الأخلاق والدين، وذلك في مكاتبة بينه وبين ابن المعتز أنقلها بطولها لأهميتها وقد جاء فيها: «جرى في مجلس الأمير ذكر الحسن بن هانئ والشعر الذي قاله في المجون وأنشده وهو يؤمّ قوماً في صلاة، وهو: (إن لكل ساقطة لاقطة وإن لكلام العوام رواة، وكل مقول محمول)، فكان حقّ شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم، ولا يدوّنوه في كتبهم، ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم، لأن ذوي الأقدار والأسنان يُجَلُّون عن روايته، والأحداث يُغَشُّون بحفظه، ولا ينشد في المساجد، ولا يتحمّل بذكره في المشاهد، فإن صُنِعَ فيه غناء، كان أعظم لبليّته؛ لأنه إنما يظهر في غلبة سلطان الهوى، فيهيج الدواعي الدنيئة، ويقوّي الخواطر الرديئة، والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطانُ القوى؛ ونفسه الأمارة بالسوء، والنفس في انصبابها إلى لذّاتها بمنـزلة كرة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار، إن لم تُحبس بزواجر الدين والحياء أدّاها انحدارها إلى ما فيه هلكتها، والحسن بن هانئ ومن سلك سبيله من الشعر الذي ذكرناه شطّار كشفوا للناس عُوَارهم، وهتكوا عندهم أسرارهم، وأبدوا لهم مساوئهم ومخازيهم، وحسّنوا ركوب القبائح.

(١) نفسه: ١٢٥ ـ ١٢٦.

(٢) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ١٠٥.

فعلى كل متدّين أن يذم أخبارهم وأفعالَهم، وعلى كل متصوّر أن يستقبح ما استحسنوه ويتنـزّه من فعله وحكايته. وقول هذا الخليع: (تركُ ركوب المعاصي إزراء بعفو الله تعالى) حضٌّ على المعاصي أن يُتَقَرَّب إلى الله ﷻ بها تعظيماً للعفو، وكفى بهذا مجوناً وخلعاً داعياً إلى التهمة لقائله في عظم الدين».

إن ما جاء في الرسالة السابقة يوضح الأسس المعيارية للاتجاه الأخلاقي التربوي في النقد العربي، وهي إنما تمثل وجهة النظر الدينية البحتة التي حذرت من خطورة إشاعة هذا اللون من الشعر على أخلاق الناس ومعتقداتهم، ولهذا كان من مهمة الشعر عند ابن الأنباري مراعاة قواعد الأخلاق، وضبط المعاني وإلزامها ألا تستهين بالدين الإسلامي وألا تبيح الخروج على تعاليمه، ووجهة نظره أن هذه الأشعار إنما تهيج الغرائز الدنيئة.

ومن أصحاب هذه النظرة الدينية الأخلاقية في النقد أيضاً عبد الكريم النهشلي القيرواني الذي يقول فيما نقل عنه ابن رشيق: «الشعر أربعة أصناف: فشعر هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة، والمثل العائد على من تمثل به بالخير، وما أشبه ذلك، وشعر هو ظرفٌ كله، وذلك القولُ في الأوصاف والنعوت والتشبيه، وما يفتَنُّ فيه من المعاني والآداب، وشعر هو شرٌّ كله، وذلك الهجاء، وما تسرَّع به الشاعر في أعراض الناس، وشعر يتكسّب به، وذلك أن يحمل إلى كل سوقٍ ما ينفق فيها، ويخاطب كل إنسان من حيث هو، ويؤتى إليه من جهة فهمه»[1].

ويأتي ابن حـزم ليربـط الاتجـاه الأخلاقي في النقـد بقضايا الإصـلاح الاجتماعي؛ فقـد رأى أن الدعـوة إلى الخير قـد تمثّلت في أشـعار الإسلاميين

(١) العمدة: ١/ ٢٤١.

الأوائل من أمثال حسان بن ثابت وصاحبيه كعب بن مالك وعبدالله بن رواحة، وكذلك في أشعار الزهد والمواعظ، كشعر صالح بن عبد القدوس. ويكاد يتطرف في تحذيره من شعر الغزل والحروب والتغرب والهجاء، مبيناً أثرها في إفساد المجتمع، وفي ذلك يقول: «وينبغي أن يتجنب من الشعر أربعة أضرب:

أحدها: الأغزال والرقيق، فإنها تحث على الصبابة وتدعو إلى الفتنة، وتحض على الفتوّة وتصرف النفس إلى الخلاعة واللذات، وتسهل الانهماك في الشطارة والعشق، وتنهى عن الحقائق، حتى ربما أدى ذلك إلى الهلاك والفساد في الدين وتبذير المال في الوجوه الذميمة وإخلاق العرض وإذهاب المروءة وتضييع الواجبات. وإنَّ سماع شعر رقيق لينقض بنية المرء الرائض لنفسه حتى يحتاج إلى إصلاحها ومعاناتها برهة، لاسيما ماكان يعنى بالمذكر وصفة الخمر والخلاعة، فإنّ هذا النوع يسهّل الفسوق ويهوّن المعاصي ويُرْدي جملة.

والضرب الثاني: الأشعار المقولة في التصعلك وذكر الحروب كشعر عنترة وعروة بن الورد وسعد بن ناشب وما هنالك، فإن هذه أشعار تثير النفوس وتهيج الطبيعة وتسهّل على المرء موارد التلف في غير حق، وربما أدّته إلى هلاك نفسه في غير حق، وإلى خسارة الآخرة، مع إثارة الفتن وتهوين الجنايات والأحوال الشنيعة والشره إلى الظلم وسفك الدماء.

والضرب الثالث: أشعار التغرّب، وصفات المفاوز والبيد المهامه، فإنها تسهّل التحوّل والتغرّب وتنشب المرء فيما ربما صعب عليه التخلّص منه بلا معنى.

والضرب الرابع: الهجاء، فإن هذا الضرب أفسد الضروب لطالبه، فإنه يهوِّنُ على المرء الكونَ في حالة أهلِ السفهِ من كنّاسي الحشوش والمعاناةِ لصنعة المزامير المتكسبين بالسفاهة والنذالة والخساسة وتمزيق الأعراض وذكر العورات وانتهاك حرم الآباء والأمهات، وفي هذا حلول الدمار في

الدنيـا والآخرة»[1].

وكان يرى أن شعر المديح والرثاء إذا كان فيهما تزيُّدٌ وكذب خرجا عن دائرة الفضائل إلى دائرة الرذائل، وأصبح الخوض فيهما مكروهاً، ولمَّا علم أن القراء ربما ينسبونه إلى الجهل بالشعر، وجهله به هو سبب ذمه له، قال: «ولا يظن ظانٌّ أن هذا علم جهلناه فذممناه، فقد علم من داخَلَنا أو بلغه أمرُنا كيف توسّعنا في رواية الأشعار، وكيف تمكّنا من الإشراف على معانيها، وكيف وقوفنا على أفانين الشعر ومحاسنه، ومعانيه وأقسامه. . . وكيف قوتنا على صناعته، وكيف تأتِّي مُقَصَّدِهِ ومقطوعِهِ لنا، وكيف سهولة نظمه علينا في الإطالة فيه والتقصير، ولكن الحق أولى بما قيل»[2].

وأطلق ابن شرف القيرواني قاعدة ومعياراً في النقد الأخلاقي فقال: «وكل ما يخزي من الشعر فهو من أشدّ عيوبه»[3]. وفي ضوء هذه القاعدة انتقد امرأ القيس بسبب الفحش في شعره، مهاجماً الغزل الحسي عنده، متتبعاً سقطاته السلوكية، مقراً بانحطاط ذوقه وفساد أخلاقه، متهماً إياه بالفسق في الأخلاق.

وبالمقـابل تماماً كان هنـاك اتجاه آخر هو الاتّجـاه الفنّي الذي وقـف أصحابه موقفاً مضاداً لأصحاب الاتجاه الأول، ورأوا أن ضعف الدين عند الشاعر لا يحط من قيمة شعره، وقد بدأ هذا الاتجاه يتنامى ويسير جنباً إلى جنب مع الاتجاه الأخلاقي، حتى صار له أنصار من علماء غلب النقد والأدب على نشاطهم الفكري.

اعتمد الاتجاه الفني حسن الصياغة والمهارة في التخييل أساساً لأحكامهم

(١) رسائل ابن حزم: ٤/ ٦٧ ـ ٦٨.

(٢) رسائل ابن حزم: ٤/ ٦٩.

(٣) رسائل الانتقاد (ضمن رسائل البلغاء): ٣٣٠.

النقدية، وقد نشأ عندهم شيء من التسامح أمام الضوابط الأخلاقية في الشعر، وهو تسامح لا يريدون من ورائه الدعوة إلى الخروج عن الأخلاق وتعاليم الدين السامية، وإنما إدراكاً منهم أن للشعر طبيعة خاصة، وأن التخييل والتشبيه والخروج على الصدق الواقعي يتيح للشاعر أن يتجاوز المألوف إذا صدق في تجاربه ووصف مشاعره وصفاً صادقاً. وهم يقررون أن الإعجاب بالشعر أمر مستقل عن مُعتقَد قائله.

وقد وردت الأقوال تدعم هذا الاتجاه مبكرة، فقد روي أن الأخطل التغلبي أرجع الإعجاب بالشعر إلى حسنه وجودته بغض النظر عن معتقد قائله، وذلك في قوله: «اعلم أن العَالِمَ بالشعر لا يبالي... إذا مرّ به البيت المعاير السائر الجيد أمسلم قاله أم نصراني»[1].

وثمة قول آخر لابن أبي عتيق يمتدح فيه شعر عمر بن أبي ربيعة لقوة تأثيره في النفوس، غاضاً النظر عن الإباحية في شعره وذلك قوله: «لشعر عمر بن أبي ربيعة نوطة في القلب، وعلوق بالنفس، ودرك للحاجة ليست لشعرٍ، وما عُصيَ الله جل وعزّ بشعر أكثر مما عصي بشعر ابن أبي ربيعة. فخذ عنّي ما أصف لك: أشعر قريش من دَقَّ معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، ومتن حشوه، وتعطفت حواشيه، وأنارت معانيه، وأعرب عن حاجته»[2].

ومن أشهر ما ورد انتصاراً لهذا الاتجاه مقولة الأصمعي السائرة: «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان فحلاً في الجاهلية والإسلام فلما دخل شعره في باب الخير ـ من مراثي النبي ﷺ وحمزة،

---

(١) الأغاني: ٨/ ٣٠٣٥ (طبعة دار الشعب).

(٢) الأغاني: ١/ ١٠٨ ـ ١٠٩.

وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم ـ لان شعره، وطريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل، والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء، وصفة الخمر والخيل، والحروب والافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان»[1].

فالشعر يجود ويحسن ـ كما هو ظاهر من كلام الأصمعي ـ في موضوعات الشر، ويلين في موضوعات الخير، وقد رأى بعض الدارسين أن الأصمعي يقيم حداً فاصلاً بين الدين والشعر»[2] وأن هذا يوافقُ موقف أصحاب دعوة فصل الدين عن الشعر؛ لكن الأصمعي في مجال التطبيق يخالف رأيه السابق، إذ نجده يتحرج من رواية شعر فيه ذكر للأنواء، لأن الرسول ﷺ قال: إذا ذكرت النجوم فأمسكوا، وكان لا يفسر ولا ينشد شعراً فيه هجاء، وكان لا يفسر شعراً يوافق تفسيره شيئاً من القرآن[3]، وفي الأغاني أن أحد الرواة قال: «رأى الأصمعي جزءاً فيه من شعر السيد الحميري، فقال: لمن هذا، فسترته عنه لعلمي بما عنده فيه، فأقسم عليّ أن أخبره، فأخبرته، فقال: أنشدني قصيدة منه، فأنشدته قصيدة ثم أخرى، وهو يستزيدني، ثم قال: قاتله الله ما أطبعه وأسلكه لسبيل الشعراء! والله لولا ما في شعره من سبّ السلف لما تقدمه من طبقته أحد»[4].

وفي ردّ ابن المعتز على رسالة ابن الأنباري دعوة صريحة إلى فصل الدين عن أن يكون حَكَماً على الشاعر وشعره، وفيها يقول: «ولم يؤسس الشعرَ بانيه على أن يكون المبرز في ميدانه من اقتصر على الصدق، ولم يغوَ بصبوة، ولم

---

(١) الموشح: ٨٥.

(٢) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس: ٣٧، ٥٠، ٥١.

(٣) انظر الكامل للمبرد: ٢/ ٩٢٧ ـ ٩٢٨.

(٤) الأغاني: ٧/ ٢٣٦.

يرخِّص في هفوة، ولم ينطق بكذبة، ولم يُغْرِق في ذم، ولم يتجاوز في مدح، ولم يزوِّر الباطل ويكسبه معارض الحق، ولو سلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبي الصلت الثقفي وعدي بن زيد العبادي، إذ كانا أكثر تذكيراً وتحذيراً ومواعظ في أشعارهما من امرئ القيس والنابغة»[١].

وفي أخبار أبي تمام لأبي بكر الصولي نجده يفصل فصلاً تاماً بين معتقد الشاعر وشعره، وذلك في معرض دفاعه عن أبي تمام ضد من اتهموه بالكفر حيث يقول: «وقد ادّعى قوم عليه الكفر بل حققوه، وجعلوا ذلك سبباً للطعن على شعره وتقبيح حسنه، وما ظننت كفراً ينقص من شعر، ولا إيماناً يزيد فيه»[٢]. وعلى الرغم من هذا الكلام، حاول الصولي الدفاع عن أبي تمام بنفي تهمة الكفر عنه؛ إذ لم يجد لها سنداً من شعره.

وعلى منوال الصولي جاء الآمدي ليقرر أن «الشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر»[٣]. وربما قصد الآمدي بالصدق هنا ما يقابل الكذب بمفهومه العادي[٤]، فحصر القضية بالصدق والكذب.

وحين كان القاضي الجرجاني يدافع عن أبي الطيب المتنبي ضد من اتهموه بالكفر والخروج على الدين بسبب أبيات تدل على ضعف العقيدة، قرّر أن سيئات الشاعر لا يمكن أن تكون سبيلاً للغضّ منه بقوله: «والعجب ممن ينقص أبا الطيب، ويغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف

(١) جمع الجواهر: ٤١.

(٢) أخبار أبي تمام: ١٧٢ ـ ١٧٣.

(٣) الموازنة: ١/ ٤٠٤ ـ ٤٠٥.

(٤) انظر الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي: ١١٩.

العقيدة وفساد في الديانة، كقوله:

يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيْهِ أَحْلَى مِنَ التَّوْحِيْدِ

. . . فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يُمْحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عُدَّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزِّبَعْرى وأضرابُهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب من أصحابه بُكْماً خُرْساً، وبِكاءً مفحمين؛ ولكنَّ الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»[١].

والقاضي الجرجاني في كلامه هذا ـ كما يستشعر المرء ـ لم يكن قصده من دفاعه عن المتنبي الشهادة له بالعصمة، وتبرئته من ضعف العقيدة، وإنما كان يقصد أن يوجه عناية منتقديه إلى فنه لا إلى شخصه، وفي ذلك يقول: «ليس بغيتنا الشهادة لأبي الطيب بالعصمة ولا مرادنا أن نبرِّئه من مفارقة زلَّة، وغايتنا فيما قصدناه أن نلحقه بأهل طبقته، ولا نقصّر به عن رتبته، وأن نجعله رجلاً من فحول الشعراء، ونمنعك عن إحباط حسناته بسيئاته، ولانسوّغ لك التحامل على تقدُّمه في الأكثر بتقصيره في الأقل»[٢].

ونلمح عند قدامة بن جعفر قبل القاضي الجرجاني إشارة واضحة صريحة إلى الإنكار على من يحاسب الشاعر على فحاشة معانيه، وضرب مثلاً لفحاشة المعنى بقول امرئ القيس:

فمثلك . . . (البيتان)

(١) الوساطة: ٦٣ ـ ٦٤.

(٢) الوساطة: ٤١٦.

وعلّق على ذلك بقوله: «وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءَته في ذاته»[1] وهذا يعني أنه يرى أن المعاني كلها معروضة للشاعر، له أن يتكلم فما يحبُّ ويؤثر من دون أن يحظر عليه معنى، قال: «وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضِّعة والرفث والنـزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في الغاية المطلوبة، وليست فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه»[2]. إذن، فالمقياس عنده هو جودة الشعر، وهو مقياس فني خالص.

وقد أوضح الدكتور عز الدين إسماعيل مراد قدامة في نَصَّيْهِ السابقين بأنه لم يكن ليرضى خروج الشاعر على حدود الدين، وما يمس العقيدة، والتجرؤ علـى الله تعالى أو علـى رسله عليهـم السلام، لأن ناقداً في العصـر الإسلامي ـ كما يقول الدكتور إسماعيل ـ لا يستطيع أن يستحسن شعراً فيه كل ذلك مهما ارتقت أداته الفنية، أما إذا كانت الجرأة وكان الفحش لا يخرج عن حيز الأخلاق السيئة أو المعاني العاهرة كما أشار قدامة، فقد نجد للشاعر هنا بعض العذر لأن هذا من قبيل الضعف البشري، ولأن أكثر هذه المعاني خاصة بالغزل المكشوف، وعلاقة الرجل بالمرأة، وإحساسه بها إحساساً غريزياً قوياً. . . وهكذا يبدو أن ثمة فرقاً بين الخروج على العقيدة، وإظهار الكفر، وبين المعصية في جزئيات الدين المختلفة[3].

ويؤكد ما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل أن قدامة ذكر كلامه السابق

---

(١) نقد الشعر: ٢٠ ـ ٢١.

(٢) نقد الشعر: ١٩.

(٣) انظر الأسس الجمالية في النقد العربي: ١٨٣ ـ ١٨٤.

واستشهد له ببيتي امرئ القيس اللّذين أشير إليهما سابقاً، وهما لا يحملان انتقاصاً من الدين ولا تجرؤاً على الله تعالى، وإنما فيهما غزل حسي وفضح لعلاقة غرامية بين الشاعر وإحدى عشيقاته، جعلت بعض النقاد يهاجمونه كأبي بكر الباقلاني الذي يقول معلقاً على البيت الأول: فمثلك... (البيت) بقوله: «وتقديره أنه زير نساء، وأنه يفسدهن ويلهيهن عن حبلهنّ ورضاعهنّ لأن الحبلى والمرضعة أبعد من الغزل وطلب الرجال... وفيه من الفحش والتفحش ما يستنكف الكريم من مثله، ويأنف من ذكره» ومعلقاً على البيت الثاني: إذا ما بكى من خلفها... (البيت) بقوله: «فالبيت غاية في الفحش، ونهاية في السخف، وأيّ فائدة لذكره لعشيقته كيف كان يركب هذه القبائح، ويذهب هذه المذاهب، ويرد هذه الموارد، إنّ هذا ليبغّضه إلى كلّ من سمع كلامه، ويوجب له المقت، وهو لو صدق لكان قبيحاً، فكيف ويجوز أن يكون كاذباً»[(١)].

وفي يتيمة الدهر نجد الثعالبي يعقد فصلاً للحديث عن ضعف العقيدة ورقة الدين عند المتنبي قدّم له بمقدمة استلهمها من كلام القاضي الجرجاني في الوساطة قال فيها: «على أن الديانة ليست عاراً على الشعراء، ولا سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، ولكن للإسلام حقه من الإجلال الذي لا يسوّغ الإخلال به قولاً وفعلاً ونظماً ونثراً، ومن استهان بأمره ولم يضع ذكره وذكر ما يتعلق به في موضع استحقاقه، فقد باء بغضب من الله تعالى، وتعرض لمقته في وقته، وكثيراً ما قرع المتنبي هـذا الباب»[(٢)] ثم ذكر أبياتاً للمتنبي فيها ما ذكر من ضعف العقيدة والخروج على الدين ختمها بقوله: «وقبيح بمن أوله نطفة مذرة، وآخره جيفة

---

(١) إعجاز القرآن: ٢٥٤ ـ ٢٥٥.

(٢) يتيمة الدهر: ١/ ٢١٠.

قـذرة، وهو فيما بينهما حامـل بـول وعذرة، أن يقـول مثـل هذا الكـلام الذي لا تسعه معذرة»[١].

وقد اعتذر بعض شراح ديوان المتنبي عنه في أبياته التي اتهم بسببها، ووجهوا المعنى فيها توجيهاً يخرج الشاعر من التهمة أو يخففها عنه، من مثل تعليق المعري على قول المتنبي:

يَتَرَشَّـفْنَ مِـنْ فَمِـي رَشَـفَاتٍ ... هُـنَّ فِيْـهِ أَحْلَـى مِـنَ التَّوْحِيْـدِ

قال: «يقول: إن هذه النسوة يمصصن من فمي مصَّات لميلهن إليَّ. (هنَّ): يعني الرشفات في فمي أحلى من حلاوة التوحيد في قلب الموحّد، وهو المقرُّ بوحدانية الله تعالى! وروي: (هن فيه حلاوة التوحيد) يعني: للترشّف في الفم حلاوة التوحيد، وهذا أخف من الأول. وقيل: إنه المعشوق بعاشقه، أي قوله: أنت واحدي، عند إقباله على وصاله، من دون أن يعرف غيره، فلهَذا أحلى ما يكون للعاشق إذا كان معشوقه لا يعرف سواه، ولا يقول إلا به، وإذا فعل ذلك فقد وحّده، فكأنه يقول: هي في الفم أحلى من هذا التوحيد»[٢].

على أن بعض الشعراء لم يُسَلِّم للنقاد والطاعنين عليه بضعف العقيدة والخروج على الدين؛ فعمد إلى تأليف كتاب يبين فيه مقصده في أبيات له اتخذها أعداؤه ونقاده وسيلة للطعن، فنبه على مراده، ذلك هو أبو العلاء المعري وكتابه (زجر النابح).

والكتاب يكشف عن الصراع الذي كان يدور في حياة مؤلفه حول آثاره وآرائه ومسلكه في حياته بينه وبين خصومه. ومعلوم أن أبا العلاء لقي في حياته

(١) يتيمة الدهر: ١/ ٢١١.

(٢) اللامع العزيزي: ١/ ٧١ ـ ٧٢.

كثيراً من الهجوم والتحامل وصل إلى حدّ توجيه التهم إليه بالكفر.

وبغض النظر عن أسباب التهم وأغراض أصحابها منها، يبدو أن أبا العلاء إنما كان يردّ فيما وصل إلينا من كتابه (زجر النابح) على خصم واحد بعينه لا على خصوم كثر[١]، وطريقته في الدفاع عن نفسه وإبعاد الشبهات والمطاعن عنه كانت تقوم على توضيح المعنى الذي قصد إليه في كل بيت جعله الطاعن غرضاً له فأساء فهمه أو حرّفه عن موضعه. وكان أبو العلاء يعتمد على ثقافته الواسعة واطلاعه العميق الشامل على كل مايمت إلى العلوم الإسلامية واللغوية بصلة، متخذاً من وصف الخصم بالغباوة والضلال والخبرة القليلة والغريزة الناقصة والجهل المبين بأحكام المنظوم وأساليب القول واتصال الجمل بعضها ببعض، أو الجهل بفروع الدين وأصوله، وسيلةً مناسبة لإسكات الخصم ودحضِ مزاعمه؛ فإذا أحرجه الخصم بالحجة، لجأ إلى بيان مقصده من الكلام محتجاً بأن الكلام يجب ألا يحمل على ظاهره، أو أن في الكلام حذفاً أو أنه جاء على سبيل العكس، أو على سبيل المجاز، أو أريد به اللغز، ولا ينسى في أثناء ذلك أن يستشهد بالقرآن الكريم والحديث الشريف وأقوال المفسرين وأشعار العرب وأخبارهم.

وفيما يأتي مثال من دفاعه عن نفسه، أورده معلقاً على الأبيات التي اعترض خصمُهُ عليه فيها، وهي قوله:

كم مسلمٍ عَبَدَ الهوى فوجدته ... فيما يَحُلُّ كعاقد الزنّارِ

كذبوا إنِ ادَّعَوُا الهدى وجميعُهم ... يَسْرُون في تيهٍ بغيرِ منارِ

---

(١) انظر مقدمة تحقيق كتاب زجر النابح للدكتور أمجد الطرابلسي: ١٨.

اِهْرُبْ بدينِكَ من أولئكَ إنَّهم حَرَبُوكَ واحتربوا على الدِّينار[(١)]

قال: «ما يزال هذا المتكلم يخبط في أفانين الجهل ويتعسف في حنادس الظلام، وإنه لَغَبيٌّ عن فروع الدين وأصوله، أما علم أن المسلم إذا عبد هواه فهو حائد عن عبادة الله، وقد وجب عليه حكم المرتد؟ وتلك شرّ من حال الذمي، لأن الكتابيين إذا أدوا الجزية وجب على الإمام أن يحوطهم كحياطة غيرهم من أمة محمد ﷺ، أفما سمع هذا المعترض قوله تعالى ﴿فَأَمَّا مَن طَغَىٰ ۝٣٧ وَءَاثَرَ ٱلْحَيَوٰةَ ٱلدُّنْيَا ۝٣٨ فَإِنَّ ٱلْجَحِيمَ هِيَ ٱلْمَأْوَىٰ ۝٣٩ وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ وَنَهَى ٱلنَّفْسَ عَنِ ٱلْهَوَىٰ ۝٤٠ فَإِنَّ ٱلْجَنَّةَ هِيَ ٱلْمَأْوَىٰ﴾[النازعات: ٣٧ ـ ٤١]. أفما علم أن عبادة هواه مؤدية إلى إيثاره الحياة الدنيا، وأن عبادة هواه تزيد في تغليظ الإنكار على إيثاره الدار العاجلة؟ لأن الإيثار قد يقل ويكثر، ولأن ابن آدم لابد له أن يتعلق بأشياء من الدار الفانية يستقيم بها أمره ويتصرّم بها وقته كالطعام واللباس وتزويج المرأة وشراء الأمة، وعابدُ هواه مذموم بكل الألسن، لأن بعض أوصافه أنه قد ترك عبادة الله. وقد قال القائل:

وَعِبادَةُ الأهواءِ في تطويحِها بالدينِ فوقَ عبادةِ الأصنامِ

وهذا أمر لا يخيل على ذي لب، وأما الأمر باجتناب الناس فقد أُثِرَ عن الأنبياء والصالحين مذ خلق الله العالم، ولا يزالون يأمرون بذلك إلى انقضاء هذا البشر»[(٢)].

مما سبق يتبين أن الدّين هو أهم عناصر النقد الأخلاقي، وقد وجدنا النقاد

---

(١) لزوم ما لا يلزم: ١/ ٤٨٧.

(٢) زجر النابح: ١٤٩ ـ ١٥١.

قسمين، قسم ينتقد الشاعر لخروجه على الدين وضعف عقيدته، وقسم يدافع عن الشاعر ويحامي له، في وجه من يتهمه بالخروج على الدين وضعف العقيدة، مما يشير إلى عظم حجم أمر الدين في نفوس النقاد العرب، حتى جعلوه أساساً لانتقاد الشعراء وغدا اتجاهاً من اتجاهاتهم النقدية.

وقد كان الشعر العربي ابن بيئته وظروف حياة قائله، ولاشك أن النقاد التطبيقيِّين تنبهوا على هذا، إذ نرى بعضهم يربط الأثر الفني بظروفه المحيطة به، وقد شكل ذلك ما يمكن أن يدعى أساساً اجتماعياً لنقد الشعر، وفيما يأتي توضيح ذلك.

الأساس الاجتماعي لنقد الشعر عند العرب:

لا يمكن للمطلع على الدراسات النقدية التطبيقية إلا أن يقرّ بوجود أساس اجتماعي لآراء بعض النقاد وأحكامهم على الشعر والنثر، وقد اتضحت صورة ذلك في أمور كثيرة أهمها أن النقاد ميزوا في الشعر والشعراء بين من يكتب للعامة ومن يكتب للخاصة، كما وجدوا أن الشعر يكتسب قيمته أحياناً من مكانة قائله ومستواه الاجتماعي، وأن درجة الشعر تتفاوت بتفاوت درجات الأشخاص الموجّه إليهم.

أما الخاصة والعامة، فإننا نجد إشارة إليهم من خلال كلام الآمدي في مقدمة موازنته حيث كان ينقل حجج أنصار الشاعرين البحتري وأبي تمام؛ فأنصار البحتري يرون أنه «وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته، وروى شعره واستحسنه سائر الرواة على اختلاف طبقاتهم واختلاف مذاهبهم، فمن نفق على الناس جميعاً أولى بالفضيلة وأحق بالتقدمة»[1] ويمكن أن يوصف بعض هؤلاء الناس بأنهم من العامة لا العلماء النقاد. وأما أنصار أبي تمام فقد قالوا

---

(١) الموازنة: ١/ ١٨ ـ ١٩.

ـ على ما يفترض الآمدي ـ: «إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه لدقة معانيه، وقصور فهمه عنه، وفهمه العلماء والنقاد في علم الشعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضيلته، لم يضره طعن من طعن عليه بعدها»(١) وفي هذا النص يبرز مصطلح (الطبقة)، وبذلك تتميز لنا طبقتان: العامة والخاصة، ولكل طبقة منهما طريقتها ومعاييرها وأسلوبها في فهم الشعر ونقده.

وذهب أبو هلال العسكري إلى أن الشاعر المجيد هو من يقول كلاماً تفهمه العامة والخاصة وعبر عن ذلك بقوله يصف الألفاظ الجزلة: «الجزل المختار من الكلام... هو الذي تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها»(٢) وذكر مثالاً له مجموعة من الأشعار المختارة منها قول مسلم بن الوليد:

وَرَدْنَ رواق الفضل فضلِ بن خالـدِ ... فَحَـطَّ الثنـاءَ الجَـزْلَ نائِلَـهُ الجـزلُ
بكفّ أبي العبّـاس يُـسْتَمْطَرُ الغنـى ... وتُستَنْزلُ النُّعْمى ويُسترعَفُ النَّـصْلُ
ويُـستعطفُ الأمـرُ الأبـيُّ بحزمِـهِ ... إذا الأمر لم يعطِفْهُ نقـضٌ ولا فتـلُ(٣)

ومِنَ الشعراء مَنْ ينظم شعره في القرن الرابع الهجريّ وفي ذهنِهِ هذه القضية، قضية العامة والخاصّة، فقد ذُكِرَ أن المتنبي كان يقول لصاحبه ابن جني: «أتظن هذا الشعر لهؤلاء الممدوحين؟! هؤلاء يكفيهم اليسير، وإنما أعمله لك لتستحسنه... أي لك ولأمثالك»(٤) وفي هذا إشارة واضحة إلى أن الشاعر كان يضع في حسبانه نوع الطبقة التي يكتب إليها وخصائص تفكيرها.

---

(١) الموازنة: ١/ ١٩.

(٢) كتاب الصناعتين: ٧٠ ـ ٧١.

(٣) كتاب الصناعتين: ٧١، وانظر الأسس الجمالية في النقد العربي: ٢٠٠ ـ ٢٠١.

(٤) خلاصة المتنبي للدكتور عبد المجيد دياب: ١١، ولم يذكر مصدر هذه المقولة.

ومن الأسس الاجتماعية للنقد أن الشعر ربما اكتسب قيمته من شرف قائله، وهو أساس له بذوره عند النقاد القدماء، ففي (الشعر والشعراء) مثال يكشف أن الناقد قد يختار الشعر ويطلب من الآخرين الاهتمام به وحفظه ودراسته إذا كان قائله نبيلاً، إذ ضرب ابن قتيبة مثالاً لذلك قول المهدي:

تفّاحـــةٌ مـــن عنـــد تفّاحـــةٍ ... جـــاءت فمـــاذا صـــنعَتْ بـــالفؤاد
والله مـــــا أدري أ أبـــــصرْتُها ... يقظـــانَ أم أبـــصرتُها فـــي الرقـــاد

وقول الرشيد:

والنفسُ تطمـعُ والأسْـبابُ عـاجزةٌ ... والنفسُ تهلِكُ بينَ اليـأسِ والطمـعِ

وقول المأمون في رسول:

بعثتُـــكَ مـــشتاقاً ففـــزْتَ بنظـــرةٍ ... وأَغْفَلْتَنِـي حتـى أسـأْتُ بِـكَ الظَّنّـا

ورأى ابن قتيبة أن مثل هذا الشعر يُختار ويُحفظ، وعقب على الأمثلة بقوله: «وهذا الشعر شريف بنفسه وصاحبه»[(١)].

ونقف لدى نقّاد القرنين الرابع والخامس على نصّ يؤكّد هذا الأساس الاجتماعي، وذلك في قول الثّعالبيّ في مقدّمة يتيمته، وهو يعلّل ضعف بعض ما يختاره: «إن وقع في خلال ما أكتبه البيت والبيتان ممّا ليس من أبيات القصائد، فلأنّ الكلامَ معقود به، والمعنى لا يتمّ دونه، ولأن ما يتقدّمه أو يليه مفتقر إليه، أو لأنه شعر ملك أو أمير أو وزير أو رئيس خطير أو إمام من أهل العلم والأدب خطير؛ وإنما ينفق مثل ذلك بالانتساب إلى قائله، لا بكثرة طائله:

---

(١) الشعر والشعراء: ١/ ٨٧ ـ ٨٨، وانظر العمدة: ٢/ ٧٦٣ ـ ٧٦٤.

وخيـــر الـــشعر أكرمـــه رجـــالاً وشـــرّ الـــشعر مـــا قـــال العبيـــد»[١]

وهكذا تتحكم مكانة الشخص الاجتماعية في تقديم شعره، فيكون ذلك من العوامل التي تؤثر في ذيوع شهرته ودورانه على الألسن.

ومن مظاهر الاعتماد على الأسس الاجتماعية في النقد العربيّ أن يُطالَبَ الشاعرَ بمراعاة درجات الأشخاص الذين يتوجّه إليهم بالخطاب، وبمـراعاة ما ينبغي أن يخاطبهم به، وقد كان لهذا الأمر بذورٌ عند النقاد القدماء، ومن أمثلة ذلك قصة نصر بن سيار والي خراسان والشاعر الذي مدحه بقصيدة من مئة بيت لم يمدحه إلا بعشرة أبيات منها[٢].

ومن الأمثلة عليه أيضاً أن ذا الرمة كان يطيل التشبيب في مدائحه، وكان هذا وحده سبباً كافياً لتأخيره عن كثير من الشعراء الذين قد لا يفوقونه من الناحية الفنية، ولكنهم يعرفون ما يطلب في قصيدة المدح. وابن قتيبة يعرف أنه «من أحسن الناس تشبيهاً، وأجودهم تشبيباً، وأوصفهم لرَمْلٍ وهاجرة، وفلاة وماء. فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع. وذاك أخره عن الفحول»[٣].

ويتضح أثر هذا الأساس الاجتماعي لدى نقاد القرنين الرابع والخامس في قول عبد القاهر: «وإنك لا تكاد تجد شاعراً يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، وردّ البعيد الغريب إلى المألوف القريب، ما يعطي البحتري، ويبلغ في هذا الباب مبلغه، فإنه لَيروضُ لك المُهْرَ الأرِن رياضة الماهر، حتى يُعنِقَ من تحتك إعناق القارح المذلّل، وينـزع من شِماسِ الصَّعبِ الجامح حتى يلين

(١) اليتيمة (المقدمة): ١/ ٧.

(٢) الشعر والشعراء: ١٥.

(٣) الشعر والشعراء: ٢٩.

لك لِينَ المنقاد الطيّع، ثم لا يمكن ادّعاء أنّ جميع شعره في قلّة الحاجة إلى الفكر، والغنى عن فضل النظر، كقوله:

فــــؤادي منـــــك مـــــلآنُ وســـــرّي فيـــــك إعـــــلانُ

وقوله: (عن أي ثغر تبتسم)

وهل ثَقُلَ على المتوكل قصائدُه الجياد حتى قلّ نشاطُه لها واعتناؤه بها إلا لأنه لم يفهم معانيها كما فهم معاني النوع النازل الذي انحطّ له إليه؟ أتراك تستجيز أن تقول: إن قوله:

منى النفس في أسماءَ لو يـستطيعُها ....

من جنس المعقّد الذي لا يحمد، وإن هذه الضعيفة الأسر، الواصلة إلى القلوب من غير فكر، أولى بالحمد، وأحق بالفضل[1]؟».

وعلى هذا الأساس عابَ ابن رشيق على أبي الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئاً وإن كان إنما يخاطب نفسه لا كافوراً:

كفى بك داء أن ترى الموتَ شـافياً وَحَـسْبُ الْمَنايـا أن يَكُـنَّ أمانيـا

فالعيب من باب التأدب للملوك وحسن السياسة لازم لأبي الطيب في هذا الابتداء...[2]، وقد نقل ابن رشيق شواهِدَ قريبةً ممّا عابَهُ على المتنبي، منها أن ذا الرّمة دَخَلَ على عبد الملك بن مروان فاستنشده شيئاً من شعره فأنشده قصيدته:

ما بال عينـك منهـا المـاء ينـسكب ....

---

(١) أسرار البلاغة: ١٤٦ ـ ١٤٧.

(٢) انظر العمدة: ١/ ١٤٥.

وكانت بعين عبد الملك ريشة، وهي تدمع أبداً، فتوهم أنه خاطبه أو عرض به، فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟ فمقته وأمر بإخراجه.

وكذلك فعل ابنه هشام بأبي النجم وقد أنشده في أرجوزته:

والشمسُ قَدْ كادَتْ ولمّا تفعلِ   فكأنّها في الأُفْقِ عينُ الأَحْولِ

وكان هشام أحول، فأمر به فحجب عنه مدة، وقد كان قبل ذلك من خاصته يسمر عنده ويمازحه[1].

وعلى هذا الأساس أيضاً فهم النقاد عبارة عمر بن الخطاب ﷺ التي قرظ بها شعر زهير حين قال عنه: «إنه لا يمدح الرجل إلا بما فيه»، وقالوا في معنى قوله: وكان لا يمدح التجار وأصحاب الصناعات بما يمدح به الصعاليك والأبطال وحملة السلاح، فإن الشاعر إذا فعل ذلك فقد وصف كل فريق بما ليس فيه، فذكروا هذه الجمل ثم مثلوا لها أمثلة تزيد ما قاله عمر ﷺ وضوحاً وبياناً[2].

ومعنى هذا أن كل طبقة قد أصبحت لها صفات ثابتة ينبغي على الشاعر أن يبرزها إذا كان بسبيل مدح شخصية منها. وهنا بدأت تظهر الصورة المثالية في قصيدة المدح كما ظهرت في قصيدة النسيب؛ فكما كانت هناك صورة مثالية للمرأة في الشعر العربي، تدخل فيها كل امرأة ولا تميز امرأة بذاتها، فكذلك الأمر في قصيدة المدح، أصبحت هناك صورة مثالية للممدوح إذا كان قائداً مثلاً، فيدخل فيها كل قائد، ولا تكاد تميز قائداً بذاته وكل الصفات المثالية التي كان الشاعر يصف بها ممدوحه لم تكن تقوم من حيث: إنَّها تعطي صورة حقيقية وصادقة للممدوح

---

(١) العمدة: ١/ ١٤٨، الأسس: ١٩٦.

(٢) انظر الموازنة: ٢١١.

بمقدار ما تقوم من حيث نجاحها في أن تجعل المثال عظيماً وكاملاً.

ويبدو أن هذه أيضاً كانت وجهة نظر النقاد، فإلى جانب أنهم كانوا يحذّرون الشعراء من أن يمدحوا رجلاً من إحدى الطبقات بالفضائل والصفات الحميدة التي للآخر، فإنهم كانوا يقدّرون الإتيان بأعلى صورة ممكنة للممدوح»[1].

الصدق والكذب في الأدب (الشعر نموذجاً):

اهتم النقاد العرب بقضية الصدق والكذب في الشعر، وتعود أهمية القضية عندهم إلى أن قيمة الصدق والحق وذمّ الكذب والزيغ أمر جاء به الإسلام؛ إذ وردت آيات في القرآن الكريم تحض على الصدق وتمدح الصادقين، وتحذر من الكذب وتذم الكاذبين، وقد ورد بعض ذلك في آياتٍ تحدّثت عن الشعراء هي قوله تعالى ﴿وَالشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا الَّذِينَ ءَامَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ﴾[الشعراء: ٢٢٤ ـ ٢٢٧] ففي هذه الآيات أصل من أصول الأخلاق التي سار عليها الشعراء فيما بعد، واختلف في فهمها النقاد تبعاً لاختلاف المفسرين في بيان المقصود منها؛ إذ ورد أن الشعراء في الآية هم: رواة الشعر، والشياطين، والسفهاء، وضُلاّل الجنّ والإنس، والمشركون، ومن يمدح بالباطل قوماً ويهجو آخرين بالكذب والزور، ومَنْ أكثرُ قِيلِهِ باطل وكذب[2].

وفي الآية إشارة واضحة إلى الكذب الذي يقع من بعض الشعراء، وذلك

---

(١) الأسس الجمالية: ١٩٦ ـ ١٩٧، عن أ. إلكوت: ١٧٣.

(٢) انظر تفسير الطبري: ١١/ ١٢٦ ـ ١٣١.

في قوله تعالى ﴿ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴾[الشعراء: ٢٢٦] ومن يقول ما لا يفعل ينسب إلى الكذب من أحد الوجوه المعروفة للكذب.

على أن النقاد العرب يميزون بين نوعين من الصدق في الشعر، أحدهما: الصدق الواقعي، والثاني: الصدق الفني، ويقصد بالأول مطابقة المعاني والأفكار التي يوردها الشاعر لما يحكي عنه أو يصفه من الواقع، بحيث تصبح تلك المعاني والأفكار بمنزلة الحقيقة التي لا تصادم أعراف الناس وتقاليدهم ووقائعهم وأخبارهم.

أما الصدق الفني فيقصد به أن تكون المعاني والأفكار في الشعر معبرة عن نفس الشاعر وإحساسه على ما يعتقده هو وما تشعر به نفسه، بغض النظر عن مطابقتها لحقائق الواقع أو مجانبتها لها، وهذا يعني ـ بتعبير آخر ـ أصالة الكاتب في تعبيره ورجوعه فيه إلى ذات نفسه، مع توافر شروط الجودة الفنية في عبارته الأدبية، سواء اِلتَقَى مع هذا الصدق الفني صدقُ الواقع أو خالَفَهُ[1].

ويلاحظ أن بعض النقاد العرب كانوا من أنصار الصدق الواقعي في الشعر، وهؤلاء ـ عموماً ـ من أصحاب القول بضرورة توافر هدف نبيل وغاية اجتماعية سامية للشعر. على أن بعضاً من هؤلاء اجتمع عنده تفضيل الصدق الواقعي أحياناً وتفضيل الصدق الفني أحياناً أخرى، مما يوحي بحجم هذه القضية ومدى الاختلاف في آراء النقاد حولها.

وثمة فريقٌ آخر رأى أن الصدق الفني هو المطلوب، ورأى أن الصياغة والأداء هما أهم مزيتين للشعر، ولا ينبغي أن ينظر إلى ما عداهما من سمو الهدف ونبل المقصد، وكأنهم لم يرغبوا في أن يحملوا الشعر عبء الرسالة التي نادى بها بعض أنصار الصدق الواقعي.

---

(١) انظر أصول النقد الأدبي للدكتور طه أبو كريشة: ٢٦.

والذي يبدو أن النقاد العرب أجبروا على تناول هذه القضية لأن الشعراء ـ وهي طبيعة في الشعراء والفنانين عموماً ـ لم يكن لهم بد من اصطناع المشاعر واللجوء إلى المبالغة والإغراق والغلو والتخيل، ولابد للناقد إزاء هذا الأمر من رأي موافق أو مخالف.

والذي يهمنا هنا أن قضية الصدق والكذب لامست الصناعة الشعرية في أهم عناصرها، أقصد العاطفة والخيال، وهذا يشير من طرف ما إلى نضج النقد التطبيقي وتطور نظرة النقاد إلى النصوص. وحرصهم على سبر أغوارها والوقوف على دقائقها.

نظرة النقاد إلى الصدق والكذب:

اشتهرت في الدراسات النقدية القديمة قضية المفاضلة بين الشعر والنثر، وقد عقد لها ابن رشيق باباً في كتابه (العمدة)، ومن أهم الأسس التي فضل بها الشعر على النثر أن الكذب مباح فيه لا بل هو حسن، وفي ذلك يقول: «ومن فضائله [الشعر] أن الكذب الذي أجمع الناس على قبحه حسنٌ فيه، وحسبك ما حَسَّنَ الكذب واغتفر قبحه»[1] ثم أتى بمثال لاستحسان الرسول ﷺ لشعر كعب بن زهير على الرغم من علمه أنه كان يُغالِطُ في بعضه؛ وهاهو ذا الخبر بطوله: «أوعد رسول الله ﷺ كعب بن زهير، لما أرسل إلى أخيه بجير ينهاه عن الإسلام، وذكر النبيّ ﷺ بما أحفظه، فأرسل إليه أخوه بجير: ويحك، إن النبيّ ﷺ قد أوعدك لما بلغه عنك، وقد كان أوعد رجالاً بمكة ممن كان يهجوه ويؤذيه، فقتلهم ـ يعني: ابنَ خَطَل، وابن ضُبَابة، وإنَّ من بقي من شعراء قريش كابن الزِّبَعْرى، وهُبيرة بن وهب قد هربوا في كل وجه. فإن كانت لك في نفسك

(١) العمدة: ١/ ٧٨.

حاجة فطر إلى رسول الله ﷺ فإنه لا يقتل أحداً جاء تائباً. وإلا فانج إلى نَجَائِك؛ فإنّه والله قاتلك. فضاقت به الأرض، حتى أتى إلى رسول الله ﷺ متنكراً، فلما صلى النبي ﷺ صلاة الفجر، وضع كعب يده في يده ثم قال: يا رسول الله؛ إنّ كعب بن زهير أتى مستأمناً تائباً أفتؤمنه فآتيك به؟ قال: هو آمن. فحسر كعب عن وجهه، وقال: بأبي أنت وأمي يا رسول الله، هذا مكان العائذ بك، أنا كعب بن زهير. فأمنه رسول الله ﷺ، وأنشد كعب قصيدته التي أولها:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَومَ مَتْبُوْلُ مُتَيَّمٌ عِنْدَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُول

يقول فيها بعد تغزله، وذكر شدة خوفه ووجله:

نُبِّئْتُ أَنَّ رسولَ اللهِ أوعَدَني والعفوُ عندَ رَسولِ اللهِ مَأمُولُ
مهلاً هداك الذي أعطاك نافلَةَ الْـ ـقرآن فيها مواعيظٌ وتفصيلُ
لا تأخُذَنِّي بأقوالِ الوشاةِ ولم أُذنِبْ ولو كَثُرَتْ فيّ الأقاويلُ

فلم ينكر عليه النبي ﷺ قوله: وما كان ليوعده عن باطل، بل تجاوز عنه ووهب له بردته...»[1].

ويعدّ ابن طباطبا من النقاد الذين تنبهوا إلى قضية الصدق والكذب في الشعر؛ فقد رأى أن «الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق»[2] وقد وجد الدكتور إحسان عباس أن مصطلح الصدق متفاوت الدلالة عند ابن طباطبا؛ فهو يعني عنده:

١ ـ الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها، والتصريح

---

(١) العمدة: ١/ ٧٨ ـ ٨٠.

(٢) عيار الشعر: ٢٠.

بما يكتم منها والاعتراف بالحق في جميعها، وهذا يشبه ما يُسمى الصدق الفني أو إخلاص الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية.

٢ ـ صدق التجربة الإنسانية عامة، وهو أن تتحلى الأشعار بما هو قائم في النفوس والعقول، وأن تظهر ما هو كامن في الضمائر فيبتهج السامع لما يجده في هذه الأشعار مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، أو أن تودع الأشعار حكمة تألفها النفوس، وترتاح لصدق القول فيها، أو تتضمن صفات صادقة.

٣ ـ الصدق التاريخي، وذلك يتمثل عند اقتصاص خبر أو حكاية كلام، وذلك كقول الأعشى في حكايته لخبر السموءل:

كُنْ كالسموءلِ إذ طاف الهُمامُ بهِ ... في جَحْفَلٍ كزُهاءِ الليلِ جرّارِ
بالأبلقِ الفَرْدِ في تَيْماءَ مَنزِلُهُ ... حصنٌ حصينٌ وجارٌ غير غدّارِ

٤ ـ الصدق الأخلاقي: وهو ما ذكره ابن طباطبا حين قال: إن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاءً وافتخاراً ووصفاً، وترغيباً وترهيباً، إلا ما قد احتمل الكذب فيه في حُكْمِ الشعر... وكان مجرى ما يوردونه منه مجرى القصص الحق، والمخاطبات بالصدق فيحابون بما يثابون، أو يثابون بما يحابون[1].

٥ ـ الصدق التعبيري، وذلك أن يعتمد الشاعر ـ كما يطلب ابن طباطبا ـ الصدق في تشبيهاته وحكاياته، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه، وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به

(١) انظر عيار الشعر: ١٣.

للشواهد الكثيرة المؤيدة له[١].

ونلمح عند الآمدي قولين يبدوان متناقضين؛ أما الأول فقد ذكره في باب تفضيل البحتري معلقاً به على كلام لبزرجمهر حول فضائل الكلام ورذائله، فقال: «والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقاً، ولا أن يوقعه موقع الانتفاع به، لأنه قد يقصد إلى أن يوقعه موقع الضرر، ولا أن يجعل له وقتاً دون وقت»[٢]، والثاني تحدث به تعليقاً على قول البحتري:

أيا سكناً فاتَ الفراقُ بأنسِهِ ... وَحَالَ التّعادي دونه والتَّزَيُّلُ
بِكُرْهي رضا العذّال عنّي وإنّه ... مضى زمنٌ قد كنْتُ فيه أُعَذَّلُ
فَلا تعجبا إن لم يَغُلْ جسميَ الضَّنَى ... ولم يَخْتَرِمْ نفسي الحِمامُ المعجَّلُ
فمنْ قَبْلُ بانَ الفتحُ عنّي مُوَدِّعاً ... وفارقَني شَفْعاً لَهُ المتوكِّلُ
فما بلغ الدمعُ الذي كنت أرتجي ... ولا فَعَلَ الوجدُ الذي خلتُ يفعلُ
وما كلُّ نيرانِ الْجَوَى تحرقُ الحشا ... ولا كلُّ أَدْواءِ الصَّبابةِ تقتُلُ

قال: «وقد كان قوم من الرواة يقولون: أجود الشعر أكذبه؛ ولا والله، ما أجوده إلا أصدَقُه إذا كان له من يلخِّصه هذا التلخيص، ويورده هذا الإيراد على حقيقة الباب»[٣].

ولعل ما جعل الآمدي يفضّل الصدق هنا هو ما رآه من إحساس صادق

(١) انظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب للدكتور إحسان عباس: ١٤٣ ـ ١٤٥.

(٢) الموازنة: ١/ ٤٠٤ ـ ٤٠٥، وكان بزرجمهر رأى أن يكون الكلام صدقاً. وأن يوقع موقع الانتفاع به.

(٣) الموازنة: ٢/ ٥٨.

عند الشاعر، وهو في الوقت نفسه معبّر عن واقع حقيقي يتّسم بالصدق، فتلاقى الصدقان في الأبيات فخرجت هذا المخرج الرائق[١].

التخييل في الشعر:

ويتصل بموضوع الصدق والكذب في الشعر ما عرف بالتخييل أو المعنى التخييلي في اصطلاح البلاغيين والنقاد، وقد عرّف عبد القاهر الجرجاني التخييل بقوله: «وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخييل ههنا، ما يُثْبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى»[٢].

وهو يرى أن التخييل فرع من الكذب، لكنه ليس كذباً ساذجاً يكذب فيه صاحبه ويفرط، نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة، ويقول للبائس المسكين: أنت أمير العراقين، ولكن كذب فيه «صنعة يُتعمَّلُ لها، وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقب وغوص شديد»[٣].

وباب التخييل باب متنوع المذاهب لا يحاط به تقسيماً ولا تبويباً، وقد عبر عبد القاهر عن صعوبته بقوله: «واعلم أن ما شأنه (التخييل) أمره في عُظْمِ شجرته إذا تُؤُمِّلَ نسبه وعُرِفَتْ شعوبه وشُعَبُه، على ما أشرت إليه قُبَيْلُ، لا يكاد تجيء فيه قسمة تستوعبه، وتفصيل يستغرقه، وإنما الطريق فيه أن يُتَّبَع الشيء بعد الشيء ويجمع ما يحصره الاستقراء»[٤].

---

(١) النقد الأخلاقي: ٧٤.

(٢) أسرار البلاغة: ٢٧٥.

(٣) المصدر نفسه: ٢٧٥.

(٤) أسرار البلاغة: ٢٧٥.

ومن الأمثلة التي ذكرها للتخييل قول أبي تمام:

إن ريـبَ الزَّمَـانِ يُحْـسِنُ أن يُهْـ ـدِيَ الرّزايـا إلـى ذَوي الأَحْـسَابِ
فلهـذا يَجِـفّ بَعْـدَ اخْـضِرارٍ قبـلَ رَوْضِ الوِهَـادِ رَوْضُ الرَّوابـي

وفي خلال كلامه على التخييل ينبه على أنّ الشاعر ليس عليه أن يصحح «كونَ ماجعله أصلاً وعلةً كما ادّعاه فيما يُبْرِم أو ينقُض من قضية، وأن يأتي على ماصيره قاعدةً وأساساً بيّنة عقلية، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بينة»(١).

ويستشهد على رأيه بقول البحتري:

كَلَّفْتُمُونـا حُـدُودَ مَـنْطِقَكُمْ والشّعر يكفي عن صدقه كذبه

ويشرح البيت قائلاً: «أراد كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق، حتى لا ندّعي إلا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به، ويلجئ إلى موجبه، ولاشك أنه إلى هذا النحو قصد، وإيّاه عمد؛ إذ يبعد أن يريد بالكذب إعطاء الممدوح حظاً من الفضل والسُّؤدد ليس له ويبلّغه بالصفة حظاً من التعظيم ليس هو أهله، وأن يجاوز به من الإكثار محلَّه، لأن هذا الكذب لا يبين بالحجج المنطقية، والقوانين العقلية، وإنما يكذّب فيه القائل بالرجوع إلى حال المذكور واختباره فيما وصف به، والكشف عن قدره وخسّته، ورفعته أو ضعته، ومعرفة محلّه ومرتبته»(٢).

واستطاع عبد القاهر، بتحليله الدقيق، ونظرته الثاقبة أن يوفق بين قول

---

(١) أسرار البلاغة: ٢٧٠.

(٢) أسرار البلاغة: ٢٧٠ ـ ٢٧١.

البحتري السابق وقول حسان بن ثابت:

وإنّ أَحْسَنَ بَيْتٍ أنتَ قائِلُهُ بَيْتٌ يُقالُ إذا أَنْشَدْتَهُ صَدَقا

إذ رأى أنّ ثمّة فريقين في هذه القضيّة: ففريقٌ يرى أنَّ المقصود من قول حسان أن خير الشعر ما دلّ على حكمة يقبلها العقل وأدب يجب به الفضل، وموعظة تبعث على التقوى، وأن التخييل الذي يعتمد على الإغراق والمبالغة والغلو يعارضه ولذلك يقولون: (خير الشعر أصدقه)، وفريق ذهب إلى أن الشعر إذا استغنى عن التخييل صارت معانيه معروفة وصوره مشهورة، ووقف عند حدّ ولم يتطور وصار «كالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد، ولا تربح ولا تفيد، وكالحسناء العقيم، والشجرة الرائقة لا تمتّع بجني كريم»[1]، وهذا الفريق يقول: (خير الشعر أكذبه).

ويبدو أن عبد القاهر قد وقف موقفاً متأرجحاً بين نصرة التخييل والإغراق والمبالغة وبين إيثار الصدق الواقعي وشعر المواعظ الباعث على التقوى الذي ينتصر له عقل المسلم، ثم مال في النهاية إلى نصرة القسم الثاني، وقد عبر عن ذلك بقوله: «هذا ونحوه يمكن أن يُتَعَلَّقَ به في نصرة التخييل وتفضيله، والعقل بعدُ على تفضيل القبيل الأول [من إيثار الصدق الواقعي] وتقديمه، وتفخيم قدره وتعظيمه، وما كان العقل ناصرَه والتحقيق شاهده فهو العزيز جانبه، المنيع مَناكِبُه، وقد قيل: (الباطل مخصوم وإن قُضِيَ له، والحقُّ مُفْلِجٌ وإن قضي عليه) هذا، ومن سلّم أن المعاني المعرقة في الصدق، المستخرجة من معدن الحق، في حكم الجامد الذي لا ينمي، والمحصور الذي لا يزيد؟! وإن أردت أن تعرف بطلان هذه الدعوى فانظر

(١) أسرار البلاغة: ٢٧٣.

إلى قول أبي فراس:

وكنـــا كالـــسهام إذا أصــــابت مَرَامِيَهـــا فـــراميها أصَــــابا

ألست تراه عقلياً عريقاً في نسبه، معترفاً بقوّة سببه، وهو على ذلك من فرائد أبي فراس التي هو أبو عذرها، والسابق إلى إثارة سرّها»[1].

ويظهر من كلام عبد القاهر أنَّه نظر إلى الصدق الفني وإلى التخييل نظرة عقلية، فمال إلى الصدق وحكم حكماً خلقياً لا حكماً فنياً، مع أنَّه رأى أن التخييل قد يأتي في الشعر بما يشبه السحر.

وعبد القاهر يرى أن التخييل قسمان: قسم قائم على التعليل وقسم غير قائم على التعليل، وقد تحدث بالتفصيل عن كل نوع.

ويتصل بقضية الصدق والكذب الحديث عن الإغراق والغلو والمبالغة، وقد جرى الحديث عن هذه المصطلحات ضمن مقاييس نقد المعنى[2].

وهكذا تبين لنا بعد هذه الجولة السريعة في اتجاه النقد الأخلاقي أن النقاد العرب اعتنوا بهذا الاتجاه، وقد تجلّت عنايتهم به في مظاهر عدة أهمها النقد الديني وقضية الصدق والكذب.

أما النقد الديني، فقد اتضح أن النقاد العرب في القرنين الرابع والخامس انقسموا فرقتين فيه؛ فرقة تقف عندَ قبول الشعر الذي يتفق مع روح الإسلام وترفض ما عداه، وتسقطه فنياً لخروج أصحابه على تعاليم الدين، ويمثل هذه الفرقة ابن حزم وابن وكيع.

---

(١) أسرار البلاغة: ٢٧٣.

(٢) انظر صفحة: ٢٩٩ و٣١١ من هذه الرسالة.

وفرقة ترى أن الدين ينبغي ألا يكون مقياساً للحكم على شاعرية الشعراء وقيمتهم الفنية، وهذه الفرقة أعلت من شأن حسن الصياغة وجمال الأداء، ومن أنصار هذه الفرقة القاضي الجرجاني صاحب المقولة المشهورة «الدين بمعزل عن الشعر» وكذلك قدامة بن جعفر والصولي والثعالبي.

وثمة اتجاهٌ ثالثٌ بين هذه وتلك كان يُمثّله الأصمعي في القرن الثالث الهجري، إذ كان يرى نظرياً أن الشعر يضعف إذا دخل في باب الخير والدين، ولكنّه تطبيقياً حاسب الشعراء على خروجهم على قيم الدين وتعاليمه، ولم أجد لهذا الاتّجاه مَنْ يمثّله في القرنين الرابع والخامس.

ويتبين لنا كذلك أن قضية الصدق والكذب في الشعر تتصل اتصالاً وثيقاً بالدين والأخلاق، وقد أصبح الصدق وما يتصل به من مصطلحات من معايير قبول الشعر والحكم بجودته عند بعض النقاد.

❐ ❐ ❐



حاولت فيما سبق أن أقدم صورة سابرة للنقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ولذلك رأيت أن أقسم هذه الدراسة إلى مجموعة من الأبواب والفصول تساعدني على الوصول إلى الأهداف التي كنت قد رسمتها في المقدمة.

ففي الباب الأول كان الفصل الأول لتحديد الإطار الذي تناولَته هذه الدراسة بتعريف النقد التطبيقي الذي آثرت أن يكون «دراسة نصوص أدبية في ضوء معايير نقدية»، ثم بينت تاريخ نشأته فوجدت أنه قديم قدم الأدب العربي نفسه، وأنه كان في البداية انطباعياً ثم نحا إلى أن يكون معللاً، وكان لغوياً في الغالب عند أوائل النقاد، ثم توسع ليشمل جوانب مختلفة كالأدب والبلاغة بفنونها المتعددة، ثم بينت مصادر النقد التطبيقي خلال القرنين الرابع والخامس واكتفيت بذكر نماذج لأبرز الدراسات النقدية التطبيقية لأن التراث الذي تركه هؤلاء النقاد كان كبيراً لا تستطيع الدراسة استيعابه.

وانتقلت في الفصل الثاني إلى الحديث عن الركن الأول من العملية النقدية وهو الناقد التطبيقي؛ فبينت الجوانب المختلفة التي شكلت ملكته النقدية وتحدثت عن سمات شخصيته النفسية والجسمية ومصادر ثقافته وتنوعها كاللغة وعلوم الدين والتاريخ والخبرة بالأشياء والأعراف والتقاليد، واطلاعه على آثار السابقين وغير ذلك. ووقفت عند موضوعيته وذكرت الأسباب التي جعلت منه موضوعياً أحياناً وبعيداً عنها أحياناً أخرى. وبينت مدى شمولية نظرته للنصوص التي ينقدها.

ثم تناولت أدواته ومنها علمه بالنص المنقود وفيه كان الناقد حريصاً على توثيق النصوص، وكان على صلة بالظروف التاريخية التي رافقت نشأتها وكان على علم بجهود النقاد السابقين المتعلقة بتلك النصوص ـ إن وجدت ـ، وكانت اللغة أداة الناقد الرئيسية؛ فبها يعبر عن رأيه في النصوص ويصفها ويطلق أحكامه عليها. ولاحظت أن لغة النقاد التطبيقيين لم تكن واحدة؛ فمنها الأدبي والعلمي والانفعالي.

وخصصت الفصل الثالث من الباب الأول للحديث عن الركن الثاني من العملية النقدية وهو النص بوصفه ميداناً للدرس النقدي، وفيه عرضت عدداً من تعريفات المعاصرين والقدماء للنص، وانتهيت إلى تعريفه بأنه: تعبير، لغوي، مؤثر، عن تجربة شعورية أو فكرية لمبدع ما؛ وذكرت أنواعه بالنظر إلى مصدره؛ فكان منها القرآن الكريم والشعر والنثر بأنواعه المختلفة. وأن كل هذه الأنواع كانت موضع دراسة من النقاد. ثم عرجت على بعض الدراسات المعاصرة للنص الأدبي كي أصل دراستي بالسياق النقدي العام؛ فذكرت المنهج الخارجي والمنهج الداخلي في قراءة النص الأدبي، وبينت علاقة النص بمتلقيه، وأوضحت المقصود بالصدق الفني والواقعي واهتمام النقاد العرب بهذين المفهومين، وختمت الفصل بحديث عن التماسك والسياق في النص الأدبي.

ولما كان النقد التطبيقي صورة من صور نضج التفكير والبحث عند العرب، عقدت الباب الثاني للحديث عن مناهج النقد التطبيقي فوجدت أنها تكاد تنحصر في خمسة أفردت كلاً منها في فصل، على الرغم من أنها تتداخل فيما بينها، وأن بعضها قصير نسبياً. ولكن الضرورة افترضت إفراد كل منهج منها في فصل خاص.

وقد تحدثت في الفصل الأول عن المنهج الوصفي وفي مقدمته أوضحت بإيجاز شديد الأساس النظري لمنهج البحث الوصفي في العلوم المختلفة، ثم بينت ملامحه في النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع والخامس، واتخذت ابن وكيع وكتابه المنصف نموذجاً لتوضيح مراحل المنهج الوصفي التي كان يتبعها الناقد التطبيقي وهي: تحديد المشكلة، وصياغة فرضية عنها مدعمة بحقائق ومسلمات ثم بيان الخطوات العملية لحل تلك المشكلة عن طريق اختيار عينة مناسبة للدراسة. ثم تحدثت عن مظهر تطبيقي من مظاهر المنهج الوصفي في النقد التطبيقي وهو نقد اللفظ فذكرت مقاييسه المختلفة كالدقة والإفادة والتكرار والرقة والجزالة وغير ذلك.

وخصصت الفصل الثاني لمنهج الموازنة في النقد التطبيقي وبدأته بأساس نظري موجز، ثم أتبعته بأنواع الموازنة في النقد العربي، ومنها موازنة القرآن بالشعر والنثر والموازنة الكلية بين الشعراء والموازنة بين نصين كاملين لشاعرين مختلفين أو أجزاء من قصائد لهما. وبعد ذلك ذكرت أهم مقاييس الموازنة التي اعتمد عليها النقاد التطبيقيون فوجدت منها القدم والحداثة، والطبع والصنعة، والكم الشعري، والسبق الزمني، والحسن والجودة، والإيجاز والتطويل.

وتناولت في الفصل الثالث المنهج التاريخي في النقد التطبيقي وبدأته بأساس نظري لأنطلق منه إلى الحديث عن ملامح المنهج التاريخي في النقد العربي واتخذت من المرزباني وكتابه الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء نموذجاً يوضح صور هذا المنهج وهي التوثيق والرواية وتوضيح غامض النص بالرجوع إلى مؤلفه وتطويع النص لخدمة الخطة العامة لكتابه، وألحقت بذلك الحديث عن فوائد هذا المنهج في النقد التطبيقي؛ ومنها إثبات السرقة، وإثبات الأخطاء، وتلمذة شاعر على آخر، ومعرفة مدى معاناة الشاعر في نظم الشعر،

والكشف عن عقيدة الشاعر والظروف المحيطة بالقصيدة، وكل ذلك عن طريق الإسناد التاريخي.

وخصصت الفصل الرابع للحديث عن المنهج الاستقرائي وقدمت له كغيره بأساس نظري أوضحت فيه مراحله المتعددة ونوعيه المشهورين: التام والناقص. واتخذت من الوساطة مثلاً للحديث عن الاستقراء في النقد التطبيقي.

وأفردت الفصل الخامس للمنهج التحليلي، وهو أوسع المناهج لأن سماته كثيرة وأنواعه متعددة، فمن سماته أنه مسهب وطويل في الغالب، وأنه يهتم بالعلاقات المتداخلة بين المعاني والألفاظ في أصغر أجزاء النص، وأنه اعتنى بالإيحاءات الجانبية والظلال التي تمر من دون أن يلاحظها القارئ العادي أو المتخصص، وأنه يتطلب فطنة وذكاء خاصين، وأنه وصفي معياري. وهو يتجه إلى تحليل المضمون وتحليل الشكل، واكتفيت بذكر مظهرين من مظاهر تحليل المضمون، وهما: نقد المعنى ونقد العاطفة؛ فبينت في الأول مقاييس نقد المعنى كالصحة والخطأ، والسرقة، والتقليد، والابتكار، والمبالغة، والطرافة وغير ذلك، وذكرت في الثاني تعريف العاطفة وأنواعها وعلاقتها بعناصر الأدب الأخرى، كالخيال واللغة الشعرية، وعددت مقاييس نقدها وهي عند النقاد القدماء والمحدثين: الصدق والكذب، والقوة والضعف، والسمو والضعة، والثبات والاستمرار، والتنوع والشمول.

وقسمت الباب الثالث إلى ثلاثة فصول خصصتها لتوجهات الناقد التطبيقي وكان من أبرزها النقد اللغوي والجمالي والأخلاقي الاجتماعي. تناولت في الفصل الأول النقد اللغوي، وتحدثت عن عوامل تطوره خلال القرنين الرابع والخامس، ومنها الرواية والتطور اللغوي والتعصب للقديم والخصومة والاهتمام بإعجاز القرآن الكريم، ثم ذكرت مصادر النقد اللغوي وأهمها شروح أشعار

القبائل وشروح المختارات الشعرية والدواوين المفردة، وأتبعت ذلك بالحديث عن مقياس الصحة والخطأ بوصفه أبرز مظاهر النقد اللغوي التطبيقي وذكرت نماذج لتتبع النقاد لأخطاء الشعراء.

وفي الفصل الثاني عرجت على النقد الجمالي وذكرت في مقدمته تعريفات مختلفة للجمال والجميل وعلامة إدراكهما في الآثار الفنية، ثم أردفت ذلك بعرض الأسس الجمالية النقد وهي الأساس التاريخي، والأساس التعليمي، وأساس المنفعة، والأساس الأخلاقي والاجتماعي، والأساس النفسي، والأساس الجمالي البحت، ثم بينت مظاهر الحكم الجمالي في النقد العربي وتحدثت عن الصورة الشعرية وعن عنصرين هامين من مكوناتها وهما: التشبيه والاستعارة، وأوضحت أسباب جمال كلٍّ منهما في نظر النقاد.

وختمت فصول هذا الباب بالنقد الأخلاقي الاجتماعي، وقدمت له بحديث عن وظيفة الأدب عند النقاد العرب ومواقفهم من ذلك؛ إذ تبين أن النقاد في القرنين الرابع والخامس كانوا على اتجاهين مختلفين أولهما يربط الأدب بالتربية والأخلاق، والثاني يهتم بالصياغة والجمال الفني من دون الاهتمام باعتبارات أخرى. وبعد ذلك تحدثت عن الأساس الاجتماعي لنقد الشعر عند العرب واتخذت من قضية الصدق والكذب في الشعر نموذجاً يوضح مدى اهتمام النقاد بالجانب الأخلاقي في نقد الشعر، وركزت في أثناء ذلك على نظرة النقاد إلى الصدق والكذب والتخييل.

هذا، وقد لاحظت من خلال معالجتي لهذا الموضوع أن النقد التطبيقي في هذين القرنين اتسم بمجموعة من السمات والخصائص، منها أن هذا النقد كان مبنياً على أصول وقواعد يعززها الذوق المثقف الذي أشاع الحيوية فيه، وأنه لم يولد فجأة بتأثير خارجي وإنما كانت له جذور قديمة رفدتها الثقافات الوافدة

وتطور العلوم اللغوية والأدبية والإسلامية عند العرب، وأن النقاد اتبعوا مناهج متنوعة تنوعاً ملحوظاً فكان منها الوصفي والمقارني والتاريخي والاستقرائي والتحليلي، وأن الناقد التطبيقي كانت له شخصية فذة قوامها تنوع الاختصاص والمقدرة على الإبداع والخبرة بالنصوص والتقاليد والأعراف، وأن هذا الناقد كان متمكناً من الإحاطة بالنصوص التي يدرسها وتميز بأدواته التي ملك ناصيتها، وأنه لم يكن خارجاً في الغالب عن السياق العام للنظرة المنطقية إلى الأمور؛ فتميز بالمحاكمة العقلية والاستدلال والاستنتاج وغير ذلك من عمليات التفكير العليا، ولم يكن في بعض الأحيان مقلداً ينقل آراء السابقين على علاتها، بل كان يناقشها ويعرضها للفحص والتدقيق، فيرد بعضها ويقبل الآخر، مؤيداً رأيه بالشواهد والأمثلة، مما جعل نقده حيوياً يدل على تطور النقد العربي في هذين القرنين وتميزه.

على أن بعض آراء النقاد كانت مبنية على أساس غير صحيح ولا موضوعي بسبب النزعات السياسية أو الشخصية أو غير ذلك، وهذا ما نلمحه عند عدد من خصوم أبي تمام والمتنبي أو المتعصبين لهما، وإن كان هذا النقد بمناهجه المختلفة لم يستوعب النصوص الشعرية المعاصرة وغير المعاصرة، وإنما توجه إلى مجموعة من الشعراء النابغين الذين أثاروا ضجة أدبية، فإن ذلك من سمات النقد في كل زمان ومكان؛ يهتم بما يهتم به المجموع وما يبرز في الساحات الأدبية.

وفي الختام، إن كان ثمة توصيات يوجه إليها هذا البحث، فإن من أهمها:

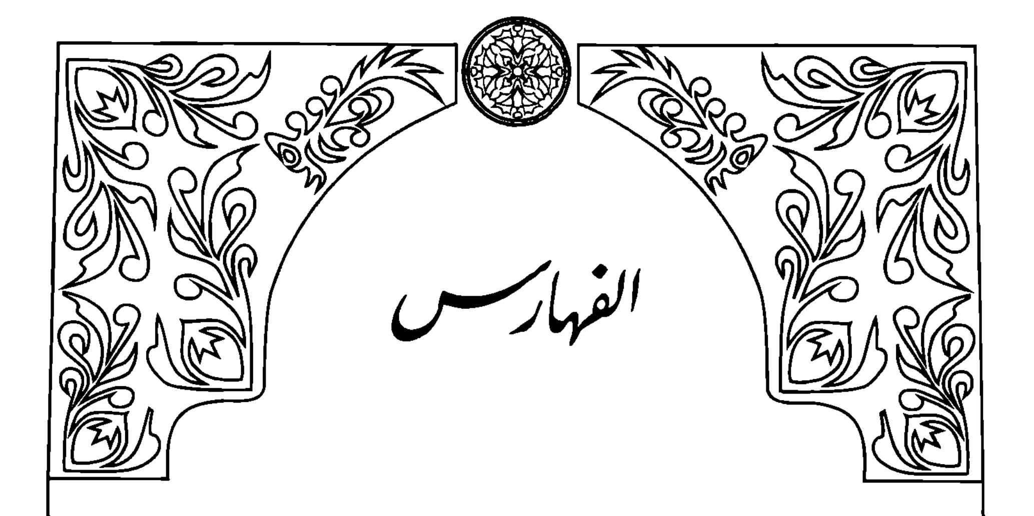
الوقوف على مناهج البحث التي كان النقاد والأدباء يتبعونها في عصور الأدب العربي ونقده المختلفة، واستخراج ملامحها ومراحلها، لأن في ذلك ما يوضح هويتها الخاصة لدى النقاد العرب، ويبرهن على أن لقضايا النقد المعاصر أصولاً قائمة على مناهج سليمة من البحث عند أولئك النقاد.

ومنها أن تخصص بحوث أكاديمية لدراسة النقد التطبيقي عند أفراد معينين من النقاد القدماء، للوقوف على خصائص أعمق مما وصلتُ إليه، فإن امتداد المرحلة التي درستها ألجأتني إلى الاقتصار على الملامح العامة لهذا النقد.

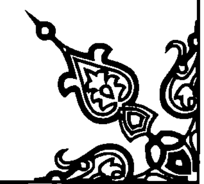
ومنها أن يفرد بحث للمقارنة بين النقد النظري والنقد التطبيقي، على أن يخصص كل ناقد بدراسة، لأن إجراء المقارنة متسع الآفاق إذا ما أخذ على العموم.

ومنها أن تفرد دراسات للنقد التطبيقي في القديم عن فئة معينة من الشعراء، كشعراء الجاهلية، وشعراء النقائض، أو عن شاعر بعينه كبشار بن برد أو مسلم بن الوليد أو أبي العتاهية، وأمثال هؤلاء ممن كان لهم أثر في تاريخ الشعر العربي.




الفهارس





فهرس الآيات القرآنية





القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
الأقربِ	الرجز	أبو تمام	٢٩٠
لاحبِ	السريع	امرأة من الأعراب (وينسب للبحتري)	١٧٠
العِنَبِ	المنسرح	أبو فراس	١٠٩
الأحسابِ	الخفيف	أبو تمام	٤٥٨
أزرى بِها	المتقارب	الأعشى	٣٨١
		الباء المضمومة	
القَلْبُ	الطويل	الحسن بن داود الجعفري	٢٥٤
يغضبُ	الطويل	المتنبي	٤٢٨
قاربُ	الطويل	نُصَيْب	٤٨
طالبُهْ	الطويل	أبو تمام	١٣٩
كواكبُهْ	الطويل	بشار	٢٥٢
عجائِبُهْ	الطويل	البحتري	٣٤٤
ينسكبُ	البسيط	ذو الرمّة	٤٠٠، ٤٤٩
تقريبُ	البسيط	عامر بن صعصعة الفقعسي	٢٩٠
العقابُ	الوافر	امرؤ القيس	١٧
مُذْهَبُ	الكامل	أبو تمام	٦٩
يطلُبُهْ	الرجز	ابن المعتز	٦٧
الذهَبُ	المنسرح	عبيدالله بن قيس الرقيّات	٣١٢
كذِبُهْ	المنسرح	البحتري	٨٥، ٣٢٥، ٤٥٨
خُطَبُهْ	المنسرح	البحتري	٢٣٣
حِجابُهْ	الخفيف	البحتري	٢٩٥

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
الحاء المكسورة			
الأباطحِ	الطويل	كثيّر	٣٠٨
مناِئحِها	البسيط	أبو تمام	١٣٠
وقاحِ	الخفيف	بكر بن النطّاح	١٦٦
الحاء المضمومة			
صيدَحُ	الطويل	ذو الرمة	١٨
أكدَحُ	الطويل	-	١٠٠
الأباطحُ	الطويل	ابن الطَّثْرية أو كثيّر	١٠٨، ٣٠٨، ٤١٠
ماسحُ	الطويل	ابن الطثرية أو كثيّر	٤٠٩، ٤١٤
قرائحُ	الطويل	ابن الطثرية أو كثيّر	٤١٠
الوشاحُ	الوافر	ديك الجن	١٥٥
يصيحُ	مجزوء الرمل	أبو نواس	٤٢٣
الحاء المفتوحة			
فأستريحا	الوافر	-	
الحاء الساكنة			
للرَّبَحْ	الرّمَل	الأعشى	٢٩٦
الوشاحْ	السريع	البحتري	٩٧
الدال المكسورة			
يُعْدِي	الطويل	ابن الخيّاط	
عمدِي	الطويل	البحتري	٣٧٩
وَجْدِي	الطويل	ابن الدّمينة	٢٣٩
الحَمْدِ	الطويل	أبو تمام	

القـافية	البـحر	الشـاعر	الصـفحـة
عَضُدُ	الكامل	أوس بن حجر	٨٩
منفرِدُ	الكامل	بشار	١٦٤
أزوَّدُها	المنسرح	المتنبي	٤٤
يرقدُها	المنسرح	المتنبي	٢٢٨
	الدال المفتوحة		
تمرّدا	الطويل	المتنبي	١٦١
سيّدا	الطويل	المتنبي	١٥٨
حديدا	الكامل	بشار	٤٧
لِذَهْ	السريع	البحتري	١٧٥
	الدال الساكنة		
تَوَدْ	الرَّمَلْ	عمر بن أبي ربيعة	١٧
وعَدْ	الرمَل	محمد بن مناذر	٢٣٨
الفؤادْ	السريع	المهديّ (الخليفة)	٤٤٧
	الراء المكسورة		
البَحْرِ	الطويل	أبو الأسد الحمّاني	٢٣٧
تسري	الطويل	البحتري	٣٧٩
مداري	الطويل	أبو نواس	١٧٨
منثورِ	البسيط	الفرزدق	٣٥٨
جرارِ	البسيط	الأعشى	٤٥٥
خَمْرِ	الوافر	أبو نواس	١١٥
الذكورِ	الوافر	مهلهل	٣٢٠
الديارِ	الوافر	إسحاق الموصلي	٩٧
عنبرِ	الكامل	ابن المعتز	٨٦

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
الذِّكْرِ	الكامل	زهير	٢٩٦
الزائرِ	الكامل	الحصين	٨٨
الأشرارِ	الكامل	بشار	١٦٤
الزنارِ	الكامل	أبو العلاء المعري	٤٤٣
تحذري	الرجز	طرفة	٢٨١
نَصْرِ	الرجز	-	٣٠٩
إقتارِهِ	الرجز	البحتري	٣٧٩
الثَّمَرِ	المنسرح	أبو نواس	١٠٨
فَجْرِ	الخفيف	البحتري	٣٠١
الكبيرِ	الخفيف	البحتري	٢٧٣
		الراء المضمومة	
أمرُهُ الأمْرُ	الطويل	أبو صخر الهذلي	٣٠٩
عَظُمَ الأمْرُ	الطويل	الأُبيرد	١٧٨
الفجْرُ	الطويل	ذو الرمة	٤٢٣
تظْهَرُ	الطويل	ذو الرمة	٦٦
تزمِرُ	الطويل	أبو تمام	١٠٨
عسيرُ	الطويل	أبو نواس	٥٤
يَذَرُ	البسيط	أعشى باهلة	١٤٥
بَقَرُ	البسيط	أبو تمام	٢٦٠
لنحّارُ	البسيط	الخنساء	٣٤٠
ديّارُ	البسيط	-	١٠١
مستنيرُ	الخفيف	عدي بن زيد العبادي	٢٤٤

القــافية	البــحر	الشــاعر	الصـفحـة
الموفورُ	الخفيف	عدي بن زيد العبادي	٤٠٤
شهورُ	الخفيف	المتنبي	٦٣
غديرُ	الخفيف	البحتري	٧٤
جَبْرُ	السريع	أبو نواس	١١٥
	الراء المفتوحة		
تعقّرا	الطويل	النابغة الجعدي	٩٨، ١٦٩
مفطرا	الطويل	النابغة الجعدي	٣١٨
مزارَها	الطويل	الأُخَيْطل	١٥٥
عذارا	الوافر	إسحاق بن إبراهيم الموصلي	٢٣٤
حَسْرى	الكامل	العتّابي	٣٣٨
	الراء الساكنة		
زَوَرْ	مجزوء الرجز	أبو نواس	١٧٩
النَّمِرْ	المتقارب	امرؤ القيس	٢٨١
القُطُرْ	المتقارب	امرؤ القيس	٣٠٥
منحدِرْ	المتقارب	امرؤ القيس	١٦٢
هِرْ	المتقارب	امرؤ القيس	١٦٢
حُجُرْ	المتقارب	امرؤ القيس	١٦٣
	السين المكسورة		
نَفْسِي	الوافر	الخنساء	٢٤٤
الأقعَسِ	الكامل	أيمن بن خريم	٣١٣
الشمسِ	الكامل	سلم الخاسر	٢٢٥
الباسِ	الكامل	البحتري	٢٩٧
هيسي	الرجز	-	١٠٢

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
	السين المفتوحة		
أبؤسا	الطويل	امرؤ القيس	١٨
اللِّيْسَا	البسيط	أبو تمام	١٠٢
خميسا	الكامل	المتنبي	٢٥٦
	الشين المكسورة		
عاشِ	الوافر	المتنبي	١٢٤
	الشين المضمومة		
رشاشُهَا	الطويل	بشار	١٧٢
	الضاد المكسورة		
الأرضِ	الطويل	ابن الرومي	٨٦
غُمْضِ	الرجز	بعض العرب	٢٢
الانقراضِ	الخفيف	البحتري	٣٨٠
	الضاد المضمومة		
حضيضُ	الخفيف	أبو تمام	١٦٦
	الضاد المفتوحة		
عُوّضا	الكامل	البحتري	٢٩٧
	الطاء الساكنة		
قَسَط	الرَّمَل	البحتري	٣٢٢
	العين المكسورة		
أَخْدَعِي	الطويل	البحتري	٢٠٩
الأصابعِ	الطويل	-	٤١٦
القواطعِ	الطويل	نافع بن خليفة الغنوي	٣٠٤

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
الأشاجعِ	الطويل	الشريف الرّضي	٢٤٨
الطمَعِ	البسيط	الرشيد	٤٤٧
الصّراعِ	الوافر	أبو تمام	١٧٦
		العين المضمومة	
اليُجَدَّعُ	الطويل	ذو الخرق الطهوي	٢٨١
مُولَعُ	الطويل	ذو الرمة	٥٩
هاجعُ	الطويل	حميد بن ثور الهلالي	٢٤٩
يستطيعُها	الطويل	البحتري	٤٤٩
ترتجعُ	البسيط	منصور النمري	٣١٩
تقلعُ	الكامل	جرير	٣٠٤
الإصبعُ	الكامل	أبو ذؤيب	٢٨٢
ابتداعُ	الخفيف	القاضي التنوخي	٤١٤
		العين المفتوحة	
أخْدَعَا	الطويل	الصمة القشيريّ	٢٠٩
مُولَعا	الطويل	الأبيرد الرياحي	٣٨٠
مُولَعا	الطويل	البحتري	٣٢
طَلَعَا	الرَّمَلُ	جحظة	٢٥٧
اجتماعا	الخفيف	المتنبي	٢٥٧
		الفاء المضمومة	
أَلّفُ	الطويل	المتنبي	١٢٧
مجلّفُ	الطويل	الفرزدق	٢٨١
مجرّفُ	الطويل	الفرزدق	٢١
خفُوقُهُ	الكامل	البحتري	١٥٤

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
صَفُّوا	الخفيف	البحتري	٣٨٢
		الفاء المفتوحة	
جافَى	البسيط	البحتري	٣٨١
		القاف المكسورة	
فاصدُقِ	الطويل	البحتري	٢٧٥
الفسوقِ	الوافر	الأُقيشر	١٧١
تُخْلَقِ	الكامل	أبو نواس	٣٢٠
أزرقِ	الكامل	-	٤١٤
المُغْدِقِ	الكامل	أبو تمام	٧٤
يعشقِ	الكامل	أبو طالب الرقي	٤١٥
الإرهاقِ	الكامل	أبو الشَّغْب العبسي	٣٠٦
العناقِ	مجزوء الكامل	أبو العبّاس الضبّي	٣٢٧
عقوقِ	الخفيف	البحتري	١٦٨
		القاف المضمومة	
أطرقُ	الطويل	ابن المعتز	٢٩٤
مورقُ	الطويل	البحتري	٣٨٢
عقيقُ	الطويل	ابن المعتز	٦٦
ذائقُها	المنسرح	أمية بن أبي الصلت	٢٧٠
		القاف المفتوحة	
مُهْرَقا	الطويل	البحتري	٣٨٣
الغَرَقا	البسيط	زهير	٢٨٢
صَدَقا	البسيط	حسان بن ثابت	٣٢٥، ٤٥٩
نطقا	الكامل	ابن أبي زُرْعة	١٥٥

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
المخلوقا	الكامل	البحتري	٢٧٥
	القاف الساكنة		
يُسْترقْ	الرمَل	البحتري	٨٩
	الكاف المضمومة		
التالكُ	الرجز	-	٣٧٧
	الكاف المفتوحة		
أصفاكا	البسيط	عبدالله بن همّام السلولي	٣١٥
إلاكا	الرجز	المتنبي	١٠١
	الكاف الساكنة		
عراقِكْ	مجزوء الكامل	البحتري	٤٥
خرقِكْ	المنسرح	أبو تمام	٢٠٩
صِلَتِكْ	المنسرح	أبو تمام	٢٥٨
	اللام المكسورة		
المُشْلِي	الطويل	الكميت	٣٧٨
هطّالِ	الطويل	امرؤ القيس	٢٣٧
حالِ	الطويل	امرؤ القيس	٣٠٢
البالي	الطويل	امرؤ القيس	٣٠٢
خلخالِ	الطويل	امرؤ القيس	٣٢٣
حومَلِ	الطويل	امرؤ القيس	٦٠
تجمَّلِ	الطويل	امرؤ القيس	٢٢٠
القرنفلِ	الطويل	امرؤ القيس	١١١
السجنجلِ	الطويل	امرؤ القيس	١٤٤

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
إسحِلِ	الطويل	امرؤ القيس	١٧٨
أَجمِلِي	الطويل	امرؤ القيس	١٤٣
تنسلِ	الطويل	امرؤ القيس	١٤٣
مقتَّلِ	الطويل	امرؤ القيس	١٧
محولِ	الطويل	امرؤ القيس	٤٣٩
المتفضِّلِ	الطويل	امرؤ القيس	١٤٤
المتحمِّلِ	الطويل	امرؤ القيس	١٤٢
كلكلِ	الطويل	امرؤ القيس	١٠٤، ٤٢٦
هيكلِ	الطويل	امرؤ القيس	٦٧
أَعزلِ	الطويل	امرؤ القيس	٣٠١
قائلِ	الطويل	الفرزدق	٢٣٦
مرتحلِ	البسيط	-	٤١٩
عَمَلِ	البسيط	أبو تمام	٢٦٠
النـزولِ	الوافر	أبو العلاء المعري	٩٠
الليالي	الوافر	زهير بن جناب	٣٤
الجمالِ	الوافر	المتنبي	٣١٥
يعتلي	الكامل	-	١٦٥
منـزلِ	الكامل	البحتري	١٤٨
المقبلِ	الكامل	حسان بن ثابت	١٢٤
ارحلِ	الكامل	بشار أويعقوب بن داود	١٧٣
الأوّلِ	الكامل	أبو تمام	٤١٥
المسبلِ	الكامل	البحتري	٣٠٠، ٤١٢
مبلولِ	الكامل	البحتري	٣٨٦

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
فلا لا	الوافر	المتنبي	١٦٦
اغتيالا	الوافر	المتنبي	١٢٥
عاقلا	الكامل	أبو تمام	٣١٦
طبولا	الكامل	أبو تمام	١٠٨
قبيلا	الكامل	أبو تمام	
رجالا	الكامل	-	٢٤٣
نزالَهَا	الكامل	الأعشى	١١٧
محلولَهْ	الهزج	الأعشى	١٦٩
خلخالَهْ	الهزج	بشار	١٥٥
ألا لا	الخفيف	المتنبي	١٦٦
	اللام الساكنة		
مُقِلْ	الوافر	عبدالله بن الزبعرى	٢٢٣
العَسَلْ	المتقارب	-	٤١٤
	الميم المكسورة		
العُظْمِ	الطويل	المتنبي	٢٣٨
أيِّمِ	الطويل	البحتري	٢٣٢
رائمِ	الطويل	الفرزدق	٢٧٢
الحلاقمِ	الطويل	الشمردل اليربوعي	٢٧٢
فَحَمِ	البسيط	أبو تمام	١١٩
كَلِمِ	البسيط	المتنبي	٢٦٠
الظُّلَمِ	البسيط	المتنبي	١٥٦
التمامِ	الوافر	المتنبي	١١٨
الأيِّمِ	الكامل	أبو تمام	٢٨

القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
لُومِي	الكامل	البحتري	٣٨٥
أثيمِ	الكامل	المتنبي	١١٦
منامِ	الكامل	أبو تمام	٣١٦
العوّامِ	الكامل	جرير	٣٨٦
بسلامِ	الكامل	جرير	٢٧١
الأصنامِ	الكامل	-	٤٤٤
ميسمِ	الرجز	-	١٠٠
التشامي	مجزوء الرَمل	أبو نواس	١١٥
لم تَرِمِ	المنسرح	كثيّر	٣٨٥
الكلامِ	الخفيف	-	٢٦٠
		الميم المضمومة	
محارمُهْ	الطويل	البحتري	٣٠١
قَلَمُ	البسيط	المتنبي	١١٧
عيثومُ	البسيط	علقمة بن عبدة	١٦٩
البشامُ	الوافر	جرير	٣٠٧
عامُ	الوافر	ابن الرومي	٦٣
الطَغَامُ	الوافر	المتنبي	١١٨
يتوسَّمُ	الكامل	طريف بن تميم العنبري	٢٣٥
متقدَّمُ	الكامل	أبو الشيص	٣٤٢
الإظلامُ	الكامل	أشجع السلمي	٣٨٧
أيّامُ	الكامل	أبو تمام	٦٣
زمامُهَا	الكامل	لبيد	١٠٨
حِمامُهَا	الكامل	لبيد	٢٨١



فهرس الأعلام

❑❑❑

فهرس المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- الإبانة عن سرقات المتنبي/ العميدي؛ تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي ـ مصر: دار المعارف، ١٩٦١م.
- ابن رشيق الناقد الشاعر/ عبد الرؤوف مخلوف ـ القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٥م.
- ابن عبد ربه وعقده/ د. جبرائيل جبور ـ ط١ ـ بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٩م.
- أبو علي الحاتمي/ أفكاره النقدية وتطبيقاته/ د. نبيل رشاد نوفل ـ الاسكندرية: منشأة المعارف، [د. ت].
- الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع/ د. محمد مريسي الحارثي ـ مكة: نادي مكة الأدبي، ١٩٨٩م.
- أثر القرآن في تطور النقد العربي/ د. محمد زغلول سلام ـ ط٢ ـ القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١م.
- أخبار أبي تمام/ الصولي؛ تحقيق: خليل محمود عساكر؛ محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي ـ ط٣ ـ بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠م.
- الأدب الصغير والأدب الكبير/ ابن المقفع ـ بيروت: دار صادر، [د. ت].
- أدب الكاتب/ ابن قتيبة؛ تحقيق: محمد الدالي ـ ط٢ ـ بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٩م.
- الاستقراء والمنهج العلمي/ محمود زيدان ـ بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٩٨م.
- أسرار البلاغة/ عبد القاهر الجرجاني؛ تحقيق: محمود محمد شاكر ـ ط١ ـ جدة: دار المدني، ١٩٩١م.

- الأسس الجمالية في النقد العربي/ د. عز الدين إسماعيل ـ القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٥م.
- أسس النقد الأدبي عند العرب/ د. أحمد أحمد بدوي ـ القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٩م.
- أصول البحث العلمي ومناهجه/ د. أحمد بدر ـ ط٧ ـ الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨٤م.
- أصول النقد الأدبي/ أحمد الشايب ـ ط٥ ـ القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥م.
- أصول النقد الأدبي/ د. طه مصطفى أبو كريشة ـ ط١ ـ بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٩٦م.
- إعجاز القرآن/ الباقلاني؛ تحقيق: السيد أحمد صقر ـ مصر: دار المعارف، ١٩٥٤م.
- الأغاني/ أبو الفرج الأصفهاني؛ بإشراف وتحقيق: إبراهيم الأبياري ـ مصر: دار الشعب، ١٩٦٩م.
- الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني؛ تحقيق: إبراهيم الأبياري ـ بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٦٣م.
- الألفاظ الكتابية/ الهمذاني؛ تحقيق: د. السيد الجميلي ـ ط١ ـ بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦م.
- أمالي المرتضى: غرر الفوائد ودرر القلائد/ الشريف الرضي؛ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ـ ط١ ـ القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٤م.
- الإمتاع والمؤانسة/ أبو حيان التوحيدي؛ صححه: أحمد أمين، أحمد الزين ـ بيروت: مكتبة الحياة، [د. ت].
- إنباه الرواة على أنباه النحاة/ أبو الحسن القفطي؛ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ـ ط١ ـ بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ١٩٨٦م.
- الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري/ ابن العديم (ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء) ـ ط٣ ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- أوج التحري عن حيثية أبي العلاء المعري/ يوسف البديعي؛ تحقيق: إبراهيم الكيلاني ـ دمشق: المعهد الفرنسي للدراسات العربية، ١٩٤٤م.

- الباقلاني وكتابه إعجاز القرآن/ د. عبد الرؤوف مخلوف ـ ط١ ـ بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٧٨م.
- البحث الأدبي/ د. شوقي ضيف ـ القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢م.
- البحث العلمي (أساسياته النظرية وممارسته العملية)/ د. رجاء وحيد دويدري ـ دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٠م.
- البداية والنهاية/ ابن كثير ـ ط٢ ـ بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٧٧م.
- البديع في نقد الشعر/ أسامة بن منقذ؛ تحقيق: د. أحمد بدوي، د. حامد عبد المجيد ـ القاهرة: وزارة الثقافة، ١٩٦٠م.
- بديع القرآن/ ابن أبي الإصبع المصري؛ تحقيق: حفني محمد شرف ـ ط١ ـ القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٧م.
- البرهان في وجوه البيان/ ابن وهب الكاتب؛ تحقيق: د. حفني شرف ـ القاهرة: مكتبة الشباب ١٩٦٩م.
- البصائر والذخائر/ أبو حيان التوحيدي؛ تحقيق: د. إبراهيم الكيلاني ـ ط١ ـ دمشق: مكتبة أطلس، ١٩٦٤م.
- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنُّحاة/ السيوطي؛ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ـ ط١ ـ القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٦٤م.
- البلاغة/ المبرد؛ تحقيق: د. رمضان عبد التواب ـ ط٢ ـ القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية، ١٩٨٥م.
- بلاغة الكتاب في العصر العباسي/ د. محمد نبيه حجاب ـ ط١ ـ القاهرة: المطبعة الفنية الحديثة، ١٩٦٥م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم/ د. يوسف حسين بكار ـ بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٢م.
- البيان في إعجاز القرآن = ثلاث رسائل في إعجاز القرآن.
- البيان والتبيين/ الجاحظ؛ تحقيق: عبد السلام هارون ـ بيروت: دار الفكر، ١٩٨٠م.
- ت. س. إليوت: الشاعر الناقد (مقال في طبيعة الشعر)/ ف. أ. ماثيس؛ ترجمة: د. إحسان عباس ـ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٥م.

- تاج العروس من جواهر القاموس/ الزبيدي ـ ط١ ـ مصر: المطبعة الخيرية، ١٣٠٦هـ.

- تاريخ الأدب العربي/ كارل بروكلمان؛ ترجمة: د. عبد الحليم النجار ـ ط٢ ـ قم (إيران): مؤسسة دار الكتاب الإسلامي، [د. ت].

- تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي/ حسن إبراهيم حسن ـ ط١٤ ـ بيروت: دار الجيل ـ القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩٦م.

- تاريخ بغداد/ الخطيب البغدادي ـ دمشق: دار الفكر [د. ت].

- تاريخ التراث العربي/ فؤاد سزكين؛ ترجمة: د. عرفة مصطفى وزميله ـ الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود، ١٩٨٨م.

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ د. إحسان عباس ـ عمان: دار الشروق، ١٩٨٦م.

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ طه أحمد إبراهيم ـ القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة، ١٩٣٧م.

- تأويل مشكل القرآن/ ابن قتيبة؛ شرحه: السيد أحمد صقر ـ ط٢ ـ القاهرة: دار التراث، ١٩٧٣م.

- تجارب الأمم/ ابن مسكويه؛ تحقيق: أبي القاسم إمامي ـ طهران: دار سروش، ١٩٨٧م.

- تحرير التحبير/ ابن أبي الإصبع المصري؛ تحقيق: حفني محمد شرف ـ القاهرة: وزارة الأوقاف، ١٩٩٥م.

- التعريفات/ الجرجاني؛ تحقيق: إبراهيم الأبياري ـ ط٤ ـ بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٨م.

- تعريف القدماء بأبي العلاء/ جمع: مصطفى السقا وزملائه ـ ط٣ ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

- تفسير أرجوزة أبي نواس/ ابن جني؛ تحقيق: محمد بهجة الأثري ـ ط١ ـ دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٦٦م.

- تفسير الطبري = جامع البيان.

- التكملة لكتاب الصلة/ ابن الأبار؛ نشره: عزت العطار الحسيني ـ ط١ ـ القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٥٥م.

- تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر/ ابن رشد؛ تحقيق: محمد سليم سالم ـ القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية ١٩٧١م.
- التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري/ ابن جني؛ تحقيق: أحمد القيسي، خديجة الحديثي، أحمد مطلوب ـ ط١ ـ بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦٢م.
- تهذيب اللغة/ الأزهري؛ تحقيق: عبد السلام هارون ـ القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٤م.
- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن/ الرماني، الخطابي، الجرجاني؛ تحقيق: محمد خلف الله، محمد زغلول سلام ـ ط١ ـ القاهرة: دار المعارف [د. ت].
- جامع البيان عن تأويل آي القرآن/ ابن جرير الطبري ـ ط١ ـ بيروت: دار الفكر، ١٩٨٨م.
- جمالية الألفة/ شكري المبخوت ـ ط١ ـ قرطاج: بيت الحكمة، ١٩٩٣م.
- الجمان في تشبيهات القرآن/ ابن ناقيا البغدادي ـ تحقيق: عدنان محمد زرزور؛ محمد رضوان الداية ـ ط١ ـ الكويت وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ١٩٦٨م (إحياء التراث الإسلامي).
- جمع الجواهر في الملح والنوادر/ الحصري القيرواني؛ تحقيق: علي البجاوي ـ ط١ ـ القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٣م.
- جمهرة الأمثال/ العسكري؛ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم؛ عبد المجيد قطامش ـ ط٢ ـ بيروت: دار الجيل، ١٩٨٨م.
- جمهرة اللغة/ ابن دريد؛ تحقيق: د. رمزي منير بعلبكي ـ ط١ ـ بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧م.
- جواهر الألفاظ/ قدامة بن جعفر؛ تحقيق: محيي الدين عبد الحميد ـ ط١ ـ بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧٩م.
- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري/ آدم متز؛ ترجمة: عبد الهادي أبو ريدة ـ ط٥ ـ بيروت: دار الكتاب العربي.
- حلية المحاضرة/ الحاتمي؛ تحقيق هلال ناجي ـ بغداد ـ: دار الحرية، ١٩٧٨م.
- حلية المحاضرة/ الحاتمي؛ تحقيق: د. جعفر الكتاني ـ بغداد: دار الرشيد؛ وزارة الثقافة، ١٩٧٩م.

- حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها/ عبد الرحمن ياغي - ط١ - بيروت: دار الثقافة، ١٩٦١م.
- الحيوان/ الجاحظ؛ تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون - بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦م.
- خلاصة المتنبي/ عبد المجيد دياب - الكويت: دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م.
- الخصائص/ ابن جني؛ تحقيق: محمد علي النجار - بيروت: دار الهدى [د. ت].
- الخلاف النحوي بين البصريين والكوفيين/ د. محمد خير حلواني - حلب: دار القلم، دار الأصمعي، ١٩٧٤م.
- دائرة الإبداع/ د. شكري عيّاد - القاهرة: دار إلياس العصرية، ١٩٨٧م.
- دائرة المعارف الإسلامية/ أحمد الشنتناوي؛ إبراهيم زكي خورشيد، عبد الحميد يونس - بيروت: دار المعرفة، ١٩٧٠م.
- دراسات في نقد الأدب العربي من الجاهلية حتى نهاية القرن الثالث/ د. بدوي طبانة - ط٥ - القاهرة: مطبعة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩م.
- دراسات منهجية في تحليل النصوص/ د. نهاد رزق الله - ط١ - بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات، ١٩٨٤م.
- دراسة حول السرقات الأدبية ومآخذ المتنبي في القرن الرابع/ المحمدي الحناوي - القاهرة: دار الطباعة المحمدية، ١٩٨٤م.
- دراسة في منهجية البحث التاريخي/ د. ليلى الصباغ - دمشق: جامعة دمشق، ١٩٨٤م.
- دلائل الإعجاز/ عبد القاهر الجرجاني؛ تحقيق: محمود محمد شاكر - ط١ - القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٤م.
- ديوان الأعشى الكبير/ عناية: د. محمد أحمد قاسم - ط١ - بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٩٤م.
- ديوان امرئ القيس/ تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم - ط٣ - القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩م.
- ديوان البحتري/ تحقيق: حسن كامل الصيرفي - ط٢ - القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧م.

- ديوان أبي تمام/ شرح: د. محيي الدين صبحي ـ ط١ ـ بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م.
- ديوان ابن الدمينة/ صنعة: ثعلب ومحمد بن حبيب؛ تحقيق: أحمد راتب النفاخ ـ القاهرة: مكتبة دار العروبة، ١٩٥٩م.
- ديوان ذي الرمة/ تحقيق: د. عبد القدوس أبو صالح ـ ط٢ ـ بيروت: مؤسسة الإيمان، ١٩٨٢م.
- ديوان طرفة بن العبد بشرح الأعلم الشنتمري/ تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال ـ ط١ ـ دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥م.
- ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح/ أبي البقاء العكبري [د. ت]؛ تحقيق: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي ـ بيروت: دار المعرفة.
- ديوان العباس بن الأحنف/ تحقيق: عاتكة الخزرجي ـ ط١ ـ القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٥٤م.
- ديوان عروة بن أذينة/ ـ ط١ ـ بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م.
- ديوان عروة بن حزام/ جمع: أنطوان القوال ـ ط١ ـ بيروت: دار الجيل، ١٩٩٥م.
- ديوان عمر بن أبي ربيعة/ عناية: قدري مايو ـ ط١ ـ بيروت: عالم الكتب، ١٩٩٧م.
- ديوان كثيّر عزة/ جمع: د. إحسان عباس ـ بيروت: دار الثقافة، ١٩٧١م.
- ديوان لزوم مالا يلزم/ أبو العلاء المعري؛ تحقيق: د. كمال اليازجي ـ ط١ ـ بيروت: دار الجيل، ١٩٩٢م.
- ديوان ابن المعتز/ تحقيق: يونس السامرائي ـ بغداد: ١٩٧٨م.
- ديوان أبي نواس/ تحقيق: د. عمر فاروق الطباع ـ ط١ ـ بيروت: دار الأرقم، ١٩٩٨م.
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة/ ابن بسام؛ تحقيق: لطفي عبد البديع ـ القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٩ ـ ١٩٤٥م.
- الرائق بأزهار الحدائق = المختار من شعر بشار.
- الرسالة الحاتمية/ أبو علي الحاتمي؛ نشرها: فؤاد البستاني ـ بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٣١م.
- رسالة خلق القرآن = رسائل الجاحظ.

- رسالة الصاهل والشاحج/ أبو العلاء المعري؛ تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن ـ القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٥م.
- رسالة الغفران/ أبو العلاء المعري؛ تحقيق: د. عائشة عبد الرحمن ـ ط٢ ـ القاهرة: دار المعارف، [د. ت].
- الرسالة الموضحة/ أبو علي الحاتمي؛ تحقيق: د. محمد يوسف نجم ـ بيروت: دار بيروت؛ دار صادر، ١٩٦٥م.
- رسائل ابن حزم الأندلسي/ تحقيق: د. إحسان عباس ـ ط١ ـ بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣م.
- رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء/ ابن شرف القيرواني؛ تحقيق: حسن حسني عبد الوهاب ـ ط١ ـ بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٨٣م.
- رسائل البلغاء/ محمد كرد علي ـ ط٤ ـ القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٤م.
- رسائل الثعالبي/ نشرها على الخاقاني ـ بيروت: [د. ت].
- رسائل الجاحظ/ أبو عثمان الجاحظ؛ تحقيق وشرح: عبد السلام هارون ـ القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٤م.
- زجر النابح/ أبو العلاء المعري؛ تحقيق: د. أمجد الطرابلسي ـ دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٦٥م.
- زهر الآداب وثمر الألباب/ الحصري القيرواني؛ تحقيق: علي محمد البجاوي ـ ط١ ـ القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٥٣م.
- سر الفصاحة/ ابن سنان الخفاجي ـ ط١ ـ بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.
- سرقات أبي نواس/ مهلهل بن يموت بن مزرع؛ تحقيق: محمد مصطفى هدارة ـ القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٧م.
- سير أعلام النبلاء/ الذهبي؛ تحقيق: محب الدين العمروي ـ ط١ ـ بيروت: دار الفكر، ١٩٩٦م.
- شاعرية المتنبي/ محيي الدين صبحي ـ ط١ ـ دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٨٣م.
- شذرات الذهب في أخبار من ذهب/ ابن العماد؛ تحقيق: محمود الأرناؤوط ـ ط١ ـ دمشق؛ بيروت: دار ابن كثير، ١٩٨٦م.

- شرح أبيات سيبويه/ أبو جعفر بن النحاس؛ تحقيق: أحمد خطاب ـ ط١ ـ حلب: المكتبة العربية، ١٩٧٤م.
- شرح حماسة أبي تمام/ الأعلم الشنتمري؛ تحقيق: علي المفضل حمودان ـ بيروت، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٢م.
- شرح ديوان أبي تمام/ الخطيب التبريزي؛ تحقيق: محمد عبده عزام ـ ط٢ ـ القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩م.
- شرح ديوان جرير/ الصاوي ـ ط١ ـ بيروت: دار الأندلس، [د. ت].
- شرح ديوان الحماسة/ المرزوقي؛ نشره: أحمد أمين؛ عبد السلام هارون ـ ط١ ـ بيروت: دار الجيل، ١٩٩١م.
- شرح ديوان صريع الغواني/ تحقيق: د. سامي الدهان ـ القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠م.
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: معجز أحمد/ أبو العلاء المعري؛ تحقيق: د. عبد المجيد دياب ـ ط١ ـ القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م.
- شرح ديوان الفرزدق/ الصاوي ـ ط١ ـ القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٣٦م.
- شرح ديوان المتنبي/ الواحدي؛ تحقيق: فريدرج ديتريصي ـ برلين، ١٨٩١م.
- شرح شواهد الإيضاح لأبي علي الفارسي/ ابن بري؛ تحقيق: د. عبيد درويش، د. محمد مهدي سلام ـ القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٨٥م.
- شرح القصائد التسع المشهورات/ ابن النحاس؛ تحقيق: أحمد الخطاب ـ بغداد: دار الحرية، ١٩٧٣م.
- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات/ ابن الأنباري؛ تحقيق: عبد السلام هارون ـ ط٢ ـ القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م.
- شرح المشكل من ديوان أبي الطيب/ ابن سيده الأندلسي؛ تحقيق: محمد حسن آل ياسين ـ بغداد: وزارة الإعلام؛ ١٩٧٧م.
- شرح المشكل من ديوان أبي الطيب/ ابن سيده الأندلسي؛ تحقيق: د. محمد رضوان الداية ـ دمشق: دار المأمون، ١٩٧٥م.
- شرح المعلقات العشر المذهبات/ التبريزي؛ تحقيق: د. عمر الطباع ـ ط١ ـ بيروت: دار الأرقم، ١٩٩٥م.

- شعر عبدالله بن الزبعرى/ جمع: د. يحيى الجبوري - ط٢ - بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨١م.
- شعر الكميت بن زيد الأسدي/ جمع: د. داود سلوم - ط٢ - بيروت: عالم الكتب، ١٩٩٧م.
- الشعر والشعراء/ ابن قتيبة؛ تحقيق: أحمد محمد شاكر - ط٢ - القاهرة: دار الحديث، ١٩٩٨م.
- الشفاء/ ابن سينا؛ تحقيق: د. عبد الرحمن بدوي - القاهرة: ١٩٦٦م.
- صبح الأعشى في صناعة الإنشا/ القلقشندي؛ شرحه وعلّق عليه: محمد حسين شمس الدين - بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧م.
- الصُّبح المنبي عن حيثية المتنبي/ البديعي؛ تحقيق: مصطفى السقا وزميليه - القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣م.
- صناعة الكتاب/ النحاس؛ تحقيق: بدر أحمد ضيف - بيروت: دار العلوم العربية، ١٩٩٠م.
- الصناعتين/ أبو هلال العسكري؛ تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة: البابي الحلبي، ١٩٧١م.
- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني/ د. أحمد دهمان - ط١ - دمشق: دار طلاس، ١٩٨٦م.
- الصورة البيانية في التراث البلاغي/ د. حسن طبل - القاهرة: مكتبة الزهراء، ١٩٨٥م.
- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس/ د. وحيد صبحي كبابة - دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.
- طبقات الشافعية الكبرى/ السبكي؛ تحقيق: محمود الطناحي، عبد الفتاح الحلو - ط١ - القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي، ١٩٦٤م.
- طبقات فحول الشعراء/ الجمحي؛ تحقيق: محمود محمد شاكر - ط٢ - القاهرة: دار الحديث، ١٩٩٨م.
- طبقات المفسرين/ الداودي؛ - ط١ - بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م.
- الظاهرة القرآنية/ مالك بن نبي؛ ترجمة: عبد الصبور شاهين - ط١ - القاهرة: دار العروبة، ١٩٥٨م.

- ظهر الإسلام/ أحمد أمين ـ ط٥ ـ بيروت: دار الكتاب العربي، [د. ت].
- العاطفة في تاريخ النقد الأدب/ عيسى العاكوب ـ رسالة دكتوراه من جامعة دمشق ١٩٨٤م.
- عبث الوليد/ أبو العلاء المعري؛ تحقيق: ناديا علي الدولة ـ بيروت: الشركة المتحدة، ١٩٧٨م.
- عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده/ د. أحمد مطلوب ـ الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٣م.
- عصر الدول والإمارات: الأندلس/ د. شوقي ضيف؛ ـ القاهرة: دار المعارف، [د. ت].
- عصر الدول والإمارات: الجزيرة العربية، العراق، إيران/ د. شوقي ضيف ـ القاهرة: دار المعارف، [د. ت].
- عصر الدول والإمارات: ليبيا، تونس، صقلية/ د. شوقي ضيف ـ القاهرة: دار المعارف، [د. ت].
- عصر الدول والإمارات: مصر، الشام/ د. شوقي ضيف ـ القاهرة: دار المعارف، [د. ت].
- العصر العباسي الأول/ د. شوقي ضيف ـ ط٩ ـ القاهرة: دار المعارف، [د. ت].
- العصر العباسي الثاني/ د. شوقي ضيف ـ ط٦ ـ القاهرة: دارالمعارف، [د. ت].
- علم الجمال/ كروتشه؛ ترجمة: نزيه الحكيم ـ دمشق: المطبعة الهاشمية، ١٩٦٣م.
- علم الجمال/ وني هويسمان؛ ترجمة: ظافر الحسن ـ ط٤ ـ بيروت: دار عويدات، ١٩٨٣م.
- علم الجمال والنقد الحديث/ عبد العزيز حمودة ـ القاهرة: مكتبة الأنغلو المصرية [د. ت].
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه/ ابن رشيق؛ تحقيق: محمد قرقزان ـ ط١ ـ بيروت: دار المعرفة، ١٩٨٨م.
- عيار الشعر/ ابن طباطبا؛ تحقيق د. عبد العزيز بن ناصر المانع ـ الرياض: دار العلوم، ١٩٨٥م.
- الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي/ ابن جني؛ تحقيق: محسن غياض ـ ط١ ـ بغداد: وزارة الثقافة، ١٩٧٣م.
- فحولة الشعراء/ الأصمعي؛ تحقيق: ش. تورّي ـ بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٨٠م.
- الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية/ ابن الطِّقْطَقي ـ بيروت: دار صادر، ١٩٦٦م.

- فلسفة الفن/ أ. ف. جاريت؛ ترجمة: عبد الحميد يونس، رمزي ياسين، عثمان نوبة - دار الفكر العربي، [د. ت].
- فن الخطابة/ أحمد محمد الحوفي - ط٣ - القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٣م.
- الفن ومذاهبه في النثر العربي/ د. شوقي ضيف - ط٣ - القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠م.
- الفهرست/ ابن النديم؛ تحقيق ناهد عثمان عباس - قطر: دار قطري بن الفجاءة، ١٩٨٥م.
- في الأدب الجاهلي/ طه حسين - ط٣ - القاهرة: لجنة التأليف والترجمة، ١٩٣٣م.
- في الميزان الجديد/ د. محمد مندور - القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٨٣م.
- القاموس المحيط/ الفيروز آبادي؛ تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة؛ بإشراف محمد نعيم العرقسوسي - ط٦ - بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٨م.
- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب/ ابن رشيق القيرواني؛ تحقيق: الشاذلي بويحيى - تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢م.
- قضايا النقد الأدبي/ د. محمد زكي العشماوي - بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٤م.
- قضية الإعجاز القرآني وأثرها في تدوين البلاغة العربية/ د. عبد العزيز عرفة - ط١ - بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٥م.
- قواعد النقد الأدبي/ لاسل آبر كرومبي؛ ترجمة: د. محمد عوض محمد - ط١ - القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦م.
- الكامل/ المبرد؛ تحقيق: د. محمد أحمد الدالي؛ - ط٣ - بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٧م.
- الكامل في التاريخ/ ابن الأثير - بيروت: دار صادر، ١٩٨٢م.
- كتاب سيبويه/ تحقيق: عبد السلام هارون - ط١ - بيروت: دار الجيل، [د. ت].
- كتاب الكتاب/ ابن درستويه؛ نشره: لويس شيخو - بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٢١م.
- كشاف اصطلاحات الفنون/ التهانوي - بيروت: دار صادر، ١٩٩٦م.
- كشف الظنون/ حاجي خليفة - بيروت: دار الفكر، ١٩٨٢م.
- الكشف عن مساوئ المتنبي/ الصاحب بن عباد؛ تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي - القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١م.

- الكليات/ أبو البقاء الكفوي؛ تحقيق: د. عدنان درويش، محمد المصري ـ ط١ ـ بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢م.
- لسان العرب/ ابن منظور ـ ط١ ـ بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م.
- مباحث في علوم القرآن/ د. صبحي الصالح ـ دمشق: الجامعة السورية، ١٩٥٨م.
- مباحث في علوم القرآن/ مناع القطان ـ ط١٩ ـ بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٦م.
- متخير الألفاظ/ ابن فارس؛ تحقيق: هلال ناجي ـ بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٧٠م.
- المتنبي بين ناقديه: في القديم والحديث/ محمد عبد الرحمن شعيب ـ القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤م.
- مثالب الوزيرين/ أبو حيان التوحيدي؛ تحقيق: د. إبراهيم الكيلاني ـ بيروت: دار الفكر، ١٩٦١م.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر/ ابن الأثير؛ تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد ـ القاهرة: مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٩م.
- مجموع أشعار العرب: ديوان رؤبة بن العجاج/ جمع وتحقيق: وليم بن الورد ـ ط١ ـ بغداد: مكتبة المثنى، ١٩٠٣م.
- المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين/ طه حسين؛ بيروت: دار الكتاب اللبناني [د. ت].
- المحكم والمحيط الأعظم في اللغة/ ابن سيده؛ تحقيق: مصطفى السقا، د. حسين نصار ـ ط١ ـ القاهرة: البابي الحلبي، ١٩٥٨م.
- المختار من شعر بشار/ الخالديان؛ شرحه: أبو الطاهر التجيبي؛ حققه: محمد بدر الدين العلوي ـ بيروت: دار المدينة، ١٩٣٤م.
- المخصص/ ابن سيده ـ بيروت: دار الفكر (نسخة مصورة عن طبعة بولاق)، [د. ت].
- المذاهب النقدية/ د. ماهر حسن فهمي ـ القاهرة: مكتبة النهضة العربية، ١٩٦٢م.
- المرزباني: منزلته في حركة النقد العربي القديم/ حسين الزعبي ـ رسالة ماجستير من جامعة دمشق ١٩٩٢م.
- المرزباني والموشح/ د. منير سلطان ـ ط١ ـ القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٨م.

- مروج الذهب ومعادن الجوهر/ المسعودي؛ تحقيق: قاسم الشماعي الرفاعي ـ بيروت: دار القلم، [د. ت].
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها/ السيوطي؛ تحقيق: محمد أحمد جاد المولى، محمد أبو الفضل إبراهيم، علي البجاوي ـ ط١ ـ القاهرة: البابي الحلبي، [د. ت].
- مسالك الأبصار في ممالك الأمصار/ ابن فضل الله العمري؛ تحقيق: دورويتا كرافولسكي ـ ط١ ـ بيروت: المركز الإسلامي للبحوث، ١٩٨٦م.
- مشكلة السرقات في النقد العربي/ د. محمد مصطفى هدارة ـ ط٢ ـ بيروت: المكتب الإسلامي، ١٩٧٥م.
- المصطلح النقدي في نقد الشعر/ إدريس الناقوري ـ ط٢ ـ طرابلس: المنشأة العامة للنشر، ١٩٨٤م.
- معاني القرآن/ الفراء؛ تحقيق: أحمد يوسف نجاتي وزملائه ـ القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٥٥م.
- معجم الأدباء/ ياقوت الحموي ـ ط٣ ـ دمشق: دار الفكر، ١٩٨٠م.
- معجم البلاغة العربية/ د. بدوي طبانة ـ ط١ ـ طرابلس: جامعة طرابلس، ١٩٧٥م.
- المعجم الفلسفي/ د. جميل صليبا ـ ط١ ـ بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها/ د. أحمد مطلوب ـ ط٢ ـ بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب/ مجدي وهبة، كامل المهندس ـ ط١ ـ بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٩م.
- المعجم المفصل في اللغة والأدب/ د. ميشال عاصي، د. إميل يعقوب ـ ط١ ـ بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧م.
- معجم مقاييس اللغة/ ابن فارس؛ تحقيق: عبد السلام محمد هارون ـ دمشق: دار الفكر، ١٩٧٩م.
- مفتاح السعادة ومصباح السيادة في مقدمات العلوم/ طاش كبرى زاده ـ ط١ ـ بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٥م.

- مفهوم اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي حتى القرن السابع الهجري/ مختار بولعراوي ـ رسالة دكتوراه من جامعة حلب ١٩٨٩م.
- مقدمة ابن خلدون/ ابن خلدون؛ تحقيق: كمال سعيد فهمي وزميله ـ القاهرة: المكتبة التوفيقية، [د. ت].
- مناهج النقد الأدبي/ إنريك أندرسون إمبرت؛ ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي ـ ط٢ ـ القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢م.
- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق/ ديفيد ديتشس؛ ترجمة: د. محمد يوسف نجم ـ ط١ ـ بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م.
- مناهج النقد المعاصر/ د. صلاح فضل ـ ط١ ـ القاهرة: دار الآفاق العربية، ١٩٩٧م.
- المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره/ ابن وكيع التنيسي؛ تحقيق: د. محمد رضوان الداية ـ ط١ ـ دمشق: دار قتيبة، ١٩٨٢م.
- المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي/ ابن وكيع؛ تحقيق: د. محمد يوسف نجم ـ ط١ ـ الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٨٤م.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء/ حازم القرطاجني؛ تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة ـ ط٣ ـ بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م.
- منهج البحث في اللغة والأدب/ لانسون وزميله؛ (ملحق بكتاب النقد المنهجي عند العرب) ـ القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٢م.
- مواد البيان/ علي بن خلف؛ تحقيق: د. حسين عبد اللطيف ـ ط١ ـ طرابلس: جامعة الفاتح، ١٩٨٢م.
- الموازنة بين الطائيين/ الآمدي؛ تحقيق: السيد أحمد صقر ـ القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١م.
- الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري/ حمود حسين يونس ـ رسالة دكتوراه من جامعة تشرين ١٩٩٨م.
- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء/ المرزباني؛ تحقيق: علي محمد البجاوي ـ ط١ ـ القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٦٥م.

ـ نثر النظم/ الثعالبي، (ضمن رسائل الثعالبي)؛ تحقيق: أحمد عبد الفتاح تمام ـ بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، ١٩٩٠م.

ـ نسيج النص/ الأزهر الزناد ـ بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٣م.

ـ النص الأدبي: تحليله وبناؤه/ د. إبراهيم خليل ـ ط١ ـ عمان: دار الكرمل، ١٩٩٥م.

ـ النص الشعري ومشكلات التفسير/ د. عاطف نصر ـ بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة: الشركة المصرية العالمية، ١٩٩٦م.

ـ نصوص المصطلح النقدي/ د. الشاهد البوشيخي ـ ط١ ـ باريس: دار القلم، ١٩٩٣م.

ـ نظرية الأدب/ رينيه ويلك، أوستن وارين؛ ترجمة: محيي الدين صبحي ـ دمشق: المجلس الأعلى للفنون والعلوم الاجتماعية، [د. ت].

ـ نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم/ د. عصام قصبجي ـ ط١ ـ حلب: دار القلم العربي، ١٩٨٠م.

ـ نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا/ محيي الدين صبحي ـ طرابلس؛ تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤م.

ـ نظم الدرر في تناسب الآي والسور/ البقاعي ـ ط٢ ـ القاهرة: دار الكتاب الإسلامي، ١٩٩٢م.

ـ النقد الأدبي/ أحمد أمين ـ ط٤ ـ بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م.

ـ النقد الأدبي الحديث/ د. محمد غنيمي هلال ـ ط١ ـ بيروت: دار العودة، ١٩٨٦م.

ـ النقد الأدبي في شروح الشعر العربي/ محمد تحريشي ـ حلب: (رسالة ماجستير من جامعة حلب)، ١٩٨٩م.

ـ النقد الأدبي في القيروان/ أحمد يزن ـ الرباط: مكتبة المعارف، ١٩٨٥م.

ـ النقد الجمالي في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني/ سلمى عكو ـ رسالة ماجستير من جامعة حلب ١٩٩٠م.

ـ النقد الجمالي وأثره في النقد العربي/ روز غريب ـ ط١ ـ بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢م.

- نقد الشعر/ قدامة بن جعفر؛ تحقيق: كمال مصطفى ـ ط٣ ـ القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٨م.
- نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة/ د. أمجد الطرابلسي؛ ترجمة: إدريس بلمليح ـ ط١ ـ الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٣م.
- نقد الشعر في آثار أبي العلاء المعري/ د. ناديا علي الدولة ـ دمشق: ١٩٩٨م.
- النقد العربي/ د. عبد المنعم تليمة؛ عبد الحكيم راضي ـ القاهرة: دار الثقافة، ١٩٨٤م.
- النقد العربي التطبيقي/ د. طه مصطفى أبو كريشة ـ ط١ ـ بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧م.
- النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري/ د. حسين الزعبي ـ رسالة دكتوراه من جامعة دمشق ١٩٩٧م.
- نقد كتاب الموازنة بين الطائيين/ د. محمد رشاد الصالح ـ ط٢ ـ بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٧م.
- النقد المنهجي عند العرب/ محمد مندور ـ القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٨م.
- النكت في إعجاز القرآن/ الرماني (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ـ تحقيق محمد خلف الله، محمد زغلول سلام ـ القاهرة: دار المعارف، [د. ت].
- نهاية الأرب في فنون الأدب/ النويري؛ تصحيح: أحمد الزين ـ القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٩م.
- هدية العارفين في أسماء المؤلفين وآثار المصنفين من كشف الظنون/ إسماعيل باشا البغدادي ـ بيروت: دار الفكر، ١٩٨٢م.
- همع الهوامع شرح جمع الجوامع في علم العربية/ السيوطي تصحيح بدر الدين النعساني ـ بيروت: دار المعرفة، [د. ت].
- الواضح في مشكلات شعر المتنبي/ أبو القاسم الأصفهاني؛ تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور ـ ط٢ ـ تونس: الدار التونسية، ١٩٨٦م.
- الوافي بالوفيات/ الصفدي (ترجمة أبي العلاء المعري) = تعريف القدماء بأبي العلاء.

- الوساطة بين المتنبي وخصومه/ القاضي الجرجاني؛ تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم؛ علي محمد البجاوي - القاهرة: مطبعة عيسى البابي الحلبي.
- وفيات الأعيان/ ابن خلكان؛ تحقيق د. إحسان عباس - بيروت: دار صادر، [د. ت].
- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر/ الثعالبي - ط١ - بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م.

❑❑❑

فهرس الموضوعات

الباب الثاني: مناهج النقد التطبيقي

الموضـــــوع	الصفحة



Damascus University

Faculty of letters .

Arabic Literature Department .

Arabic Applied Criticism

4th & 5th Hijri centuries

Treatise to have ph . D .

Supervised by Omar Musa Basha

Compiled & prepared by Ahmed Nattouf

Introduction

This treatise discusses an important era in Arabic criticism. It almost covers the 4th and 5th Hijri centuries, and it tries to found the basis for criticism of the era mentioned above through displaying the critic activities in descriptive, analysis and comparative ones .

This study have been chosen for many reasons: First, it is to understand fully the work of the applied critic. Second, the new Arabic culture began to give ripe ideas which were the result of mixing up many other cultures at the beginnings of the 4th century .

Some books appeared now showed the integration of cultures, of which was (Naqd Ashe'r) by Qudamah Ibn Ja'far. Third, the 4th and 5th centuries witnessed the appearance the most notable applied critics who classed the most important applied studies; for example, (Al _ Mowazanah) by Al _ Amedi, (Al _ Wasatah) by Al _ Jorjani the judge, (Al _ Monsif) by Ibn Waqee' (Quradate Ezzahab) by Ibn Rasheeq, (Almokhtar Men She'r Bashar) by Attojebi and (Dalae'l Al I'jaz) by Abdul Qahir AL_jorjani .

Fourth, reviewing this applied criticism gives me a great advantage which will enable me to continue my future studies .

The importance of this treatise comes from its aims, of which are :

A _ displaying the range of conformity between Arabic theoretical and applied criticism. This kind of study gives the reader an idea about the information used by these critics and their ways of applying .

B _ Studying the methods displays many sides of the critic: his education, his way of treating the information and his effect on the march of applying criticism .

The treatise has been divided into three main chapters following the prelude.

In the prelude we read about the political, social, economic and scientific features of those ages .

Chapter one is divided into three subdivisions. We read here about applied criticism as a term, seeds and resources. Then the character of the critic and his method. Finally, the text as a practical study .

Chapter two shows through his sections methods of applied criticism which are: descriptive, comparative, historical, inductive and decompositive .

Chapter three is divided into three subdivisions aiming to study methods of those critics. First, it studies linguistic criticism. Second aesthetic criticism. Third moral and social criticism .

The conclusion speaks about features of applied criticism and objectivity leads me to mention previous studies; (Al - Mutanabi bein Naqedeeh Fi Al - Qadeem Wal - Hadeeth) by Dr. Mohammed Shua'eb. (Annaqd Attatbequy Wal Muwzanat) by Mohammed Afifi .

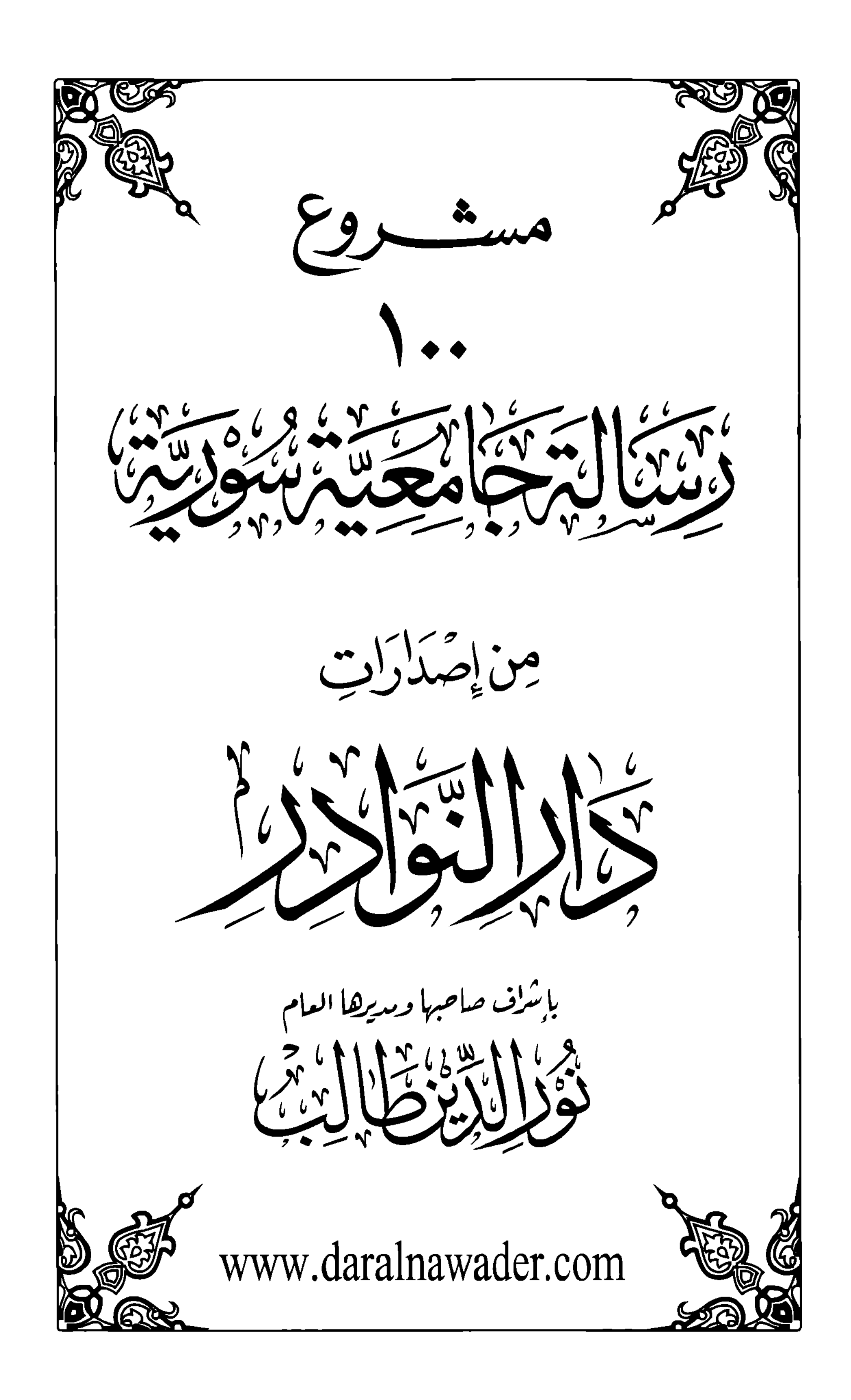
There is another study I read after the compile of treatise under the title (Annaqd al - Arabi Attatbequy bein aL Qadeem Wal Hadeeth) by Taha Abu Kreisha. It was brief and it did not define applied criticism and its methods .

Special thanks to professor Omar Musa Basha for his directions as well as the judges who will enrich my treatise by their remarks.



الفَوَائِدُ المستخرجة مِنَ الكِتَابِ

الصفحة	السطر	الفـــــــائـــــــــدة



مشروع
١٠٠
رسالة جامعية سورية
من إصدارات
دار النوادر
بإشراف صاحبها ومديرها العام
نور الدين طالب
www.daralnawader.com